



**University of
Zurich**^{UZH}

**Zurich Open Repository and
Archive**

University of Zurich
Main Library
Strickhofstrasse 39
CH-8057 Zurich
www.zora.uzh.ch

Year: 2017

Der ungerechte Landvogd oder Klagen eines Patrioten

Caflisch-Schnetzler, Ursula

DOI: <https://doi.org/10.1515/9783050093239-007>

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich

ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-138837>

Book Section

Published Version

Originally published at:

Caflisch-Schnetzler, Ursula (2017). Der ungerechte Landvogd oder Klagen eines Patrioten. In: Luserke-Jaqui, Matthias; Geuen, Vanessa; Wille, Lisa. Handbuch Sturm und Drang. Berlin, Boston: De Gruyter, 299-304.

DOI: <https://doi.org/10.1515/9783050093239-007>

IV Werke des Sturm und Drang

**Abhandlung über den Ursprung
und die Grundlagen der Ungleich-
heit unter den Menschen**
***Discours sur l'origine et les
fondemens de l'inégalité parmi les
hommes***

V: Jean-Jacques Rousseau

E: 1754

D: Amsterdam 1755

Die Preisfrage der Academie des Sciences, Arts et Belles-Lettres in Dijon für das Jahr 1754 lautet: „Quelle est l'origine de l'inégalité parmi les hommes, et si elle est autorisée par la Loy naturelle“ (Rousseau 1981, 676). Der Genfer Philosoph und Schriftsteller Jean-Jacques Rousseau (1712–1778) antwortet mit einer zivilisationskritischen Stellungnahme. Seine Invektive gegen die eigene Gegenwart fußt auf Überlegungen, die bereits von Hobbes (1588–1679), Locke und anderen Staatstheoretikern des 17. Jh.s vorformuliert sind, und beruht insbesondere auf der Frage des Naturrechts und der Diagnose einer „Pathogenese“ (Rippel 2003, 209) oder vielmehr „Depravationsbereitschaft“ (Meier 1984, LX) der bürgerlichen Gesellschaft. Denn R. führt die Frage der Ungleichheit als „entwicklungsgeschichtliche Rekonstruktion“ und „moralische Verfallsgeschichte“ (Rippel 2003, 208) vor, derzufolge er im Ursprung der Menschheitsgeschichte Gleichheit annimmt, von der sich der Mensch sukzessive entfernt.

R.s Schrift über die Ungleichheit findet in der unmittelbaren deutschsprachigen Rezeption ein weitaus geringeres Echo als sein *Erster Diskurs* (*Discours sur les sciences et les arts*, 1750). Für die ebenfalls von der Akademie zu Dijon gestellte Frage, ob die Wiederherstellung der Wissenschaften und Künste zur Läuterung der Sitten beigetragen hat,

erhält R. im Sommer 1750 den 1. Preis und wird durch diese Schrift über die Grenzen Frankreichs hinaus bekannt (vgl. Jaumann 1994, 5). Ein vergleichbarer Erfolg ist dem sogenannten *Zweiten Diskurs* nicht beschieden. Das Manuskript liegt im Sommer 1754 abgeschlossen vor und wird von Marc Michel Rey (1720–1780) im Juli des Folgejahres in Amsterdam gedruckt. Lessing (1729–1781) ist der erste deutsche Rezensent. Seine Besprechung erscheint 1755 in der *Berlinisch Privilegierten Zeitung* und fällt durchweg positiv aus (vgl. Kronauer 1994, 32f.). Die deutsche Übersetzung fertigt Moses Mendelssohn (1729–1786) an, der möglicherweise von Lessing zu der Arbeit angeregt wird. Sie erscheint bereits 1756 in Berlin. Ein beigegefügtes *Sendschreiben an den Herrn Magister Lessing* enthält eine kritische Auseinandersetzung Mendelssohns mit den Thesen R.s, die zusammen mit Lessings Rezension zur Verbreitung des Textes im deutschsprachigen Raum beigetragen hat.

R. widmet die Schrift den Bürgern von Genf. Die *Vorrede* fragt nach den Bedingungen, die den Ursprung des Menschen prägen. Das eigene Wohlergehen, das mit dem Selbsterhaltungstrieb gekoppelt ist, und das Mitleid gegenüber Mitmenschen werden als Urquellen der menschlichen Seele bestimmt. R. unterscheidet dabei zwischen einer natürlich-physischen und einer sittlich-politischen Ungleichheit. Die Idee eines glücklichen Urzustands ist zugleich Modell wie sozialutopischer Entwurf. Der Mensch erscheint in diesem Kontext als ein frei handelndes Wesen, das über den Instinkt hinaus Entscheidungen treffen kann, dieses Vermögen jedoch moralisch gesehen zu seinem Nachteil anwendet (Rousseau 1981, 70). Grundmotor des Handelns ist nach R. das Streben nach Vollkommenheit (*perfectibilité*). Er entwirft einen vorgesellschaftlichen Zustand, in dem

der Wilde ohne Vorstellung von Eigentum in einem friedlichen Zustand und demnach ohne Tugend und Laster lebt (ebd., 81). Dem schließen sich kritische Beobachtungen über den Ursprung der Sprache an. In Opposition zu Hobbes' Menschenbild entfaltet R. das Modell vom Regulativ des Selbsterhaltungstriebes durch das Mitleid. Er differenziert dabei zwischen der narzisstischen Eigenliebe (*amour propre*), die erst durch die Gesellschaft hervorgerufen wird, und der Selbstliebe (*amour de soi*), die auf der natürlichen Empfindung der Selbsterhaltung basiert. Der zweite Teil der *Abhandlung* setzt sich mit dem Problem von Besitzstand und Eigentum (*propriété*) als Stiftung der bürgerlichen Gesellschaft und Ursprung aller Ungleichheit auseinander. Im Weiteren geht R. auf die Frage nach dem Funktionieren von Staatsapparaten ein (vgl. ebd., 113f.), die er sieben Jahre später im *Gesellschaftsvertrag* (1762) ausführlich verhandelt. Einen versöhnlichen Zusammenklang des Menschen im Naturzustand und des Menschen in der Gesellschaft gibt es nach R. nicht. Bitter klingt daher R.s unmissverständlich pessimistische Anklage, die den Schluss der *Abhandlung* bildet: „Es widerspricht offensichtlich dem Gesetz der Natur, man mag es erklären wie man will, [...] daß eine Handvoll Menschen im Überfluß erstickt, während die ausgehungerte Menge des Notwendigen entbehrt.“ (Ebd., 123f.) Dem Menschen ist es aber laut R. möglich – und hier liegt die politische Sprengkraft des Textes – diesen Egoismus durch soziale Reglementierung zu kontrollieren und eine neue Freiheit zu erkämpfen.

In der unmittelbaren Reaktion auf den *Zweiten Diskurs* wird die komplexe Argumentation durch Voltaire (1694–1778) und Palissot (1730–1814) zu einem spöttischen ‚Zurück zur Natur‘ (‚Retournons à la nature‘)

verkürzt. Die so kolportierte Forderung, die seither in keiner Debatte um R. fehlt, ist von ihm jedoch weder geäußert worden, noch je so gemeint gewesen (vgl. Fetscher 1981, 939). Er selbst spricht von einem Zustand, „[...] der nicht mehr zu finden, der vielleicht niemals dagewesen ist und künftig auch, aller Wahrscheinlichkeit nach, nie vorkommen wird.“ (Vorrede, 53)

Der Text ist für die Autoren des SuD zum einen von Interesse, weil R. sich vom Gelehrtentdiskurs scheinbar abwendet und einer Sprache des Herzens zu folgen vorgibt. Zum anderen liegt die Begeisterung der SuD-Autoren für R. generell in der Tatsache begründet, dass schon für Zeitgenossen die nötige Distanz zur kolportierten Biographie fehlt und diese ikonischen Status erhält. R. wird unabhängig von seinen Schriften zur Projektionsfigur von Lebensentwürfen und kann in der deutschen Rezeption durchaus als „media celebrity“ (Jaumann 1994, 9) angesehen werden. Impetus und Gehalt seiner Schriften treffen zudem den Nerv der jungen Autoren-generation, die inhaltlichen Anschluss an Überlegungen zu Natur, Gefühl und Freiheit des Individuums sucht und in R. einen Fürsprecher ihres oppositionellen Denkens findet (vgl. auch Luserke 2010, 89). Die Spuren nachzuzeichnen, die R.s Schriften in einzelnen Texten hinterlassen haben, erscheint der Forschung zu Recht als schier aussichtsloses Unterfangen (vgl. Wuthenow 1978; Jaumann 1994). In Bezug auf den komplexen Transformationsprozess wird daher oft generalisierend von einem ‚Rousseauismus‘ gesprochen (vgl. Wuthenow 1978, 32; Link-Heer 1986). Die Geschichte der R.-Aneignung ist gleichermaßen eine Geschichte der Begeisterung für ein Autorkonstrukt wie der Zuschreibungen und spielerischen wie ernstzunehmenden Verwertungen und Umwertungen seiner Texte. Die

scheiternden Protagonisten mancher Texte des SuD können in Relation zu den Argumenten gesetzt werden, die im *Zweiten Diskurs* formuliert sind. Es bleibt aber neben exemplarischen Einzelbeobachtungen ein Desiderat der Forschung, das vielseitige und umfangreiche Werk R.s in seinen Auswirkungen auf die Autoren des SuD nachzeichnen und präzise bestimmen zu können. Die komparatistische Forschung hat bislang kein schlüssiges, methodisches Konzept vorlegen können, das den Facetten und Transformationen dieser Rezeption umfassend gerecht wird.

Werke

Französische Ausgaben: Rousseau, Jean-Jacques: *Discours sur l'origine et les fondemens de l'inégalité parmi les hommes*. Amsterdam 1755 (Erstausgabe). – Hg. v. F.C. Green. Cambridge 1947. – Paris 1954. – In: *Œuvres complètes*. Hg. v. Bernard Gagnebin u. Marcel Raymond. 5 Bde. Paris 1959–1969. Bd. 3 (Text ediert von Jean Starobinski). – *Œuvres complètes*. Hg. v. M. Launay. 3 Bde. Paris 1967–1971. – Hg. v. J.-L. Lecercle. Paris 1971. – Hg. v. A. Kremer-Marietti. Paris 1973. – *Œuvres politiques*. Hg. v. J. Roussel. Paris 1989. – Hg. v. Jean Starobinski. Paris 1985 (Folio Essais).

Zeitgenössische deutsche Übersetzung: Johann Jacob Rousseau, Bürgers zu Genf: Abhandlung von dem Ursprunge der Ungleichheit unter den Menschen, und worauf sie sich gründet: ins Deutsche übersetzt (von Moses Mendelssohn) mit einem Schreiben an den Magister Leßing und einem Brief Voltaires an den Verfasser vermehret. Berlin 1756.

Weitere deutschsprachige Ausgaben: Schriften zur Kulturkritik. Zweisprachige Ausgabe. Eingeleitet u. übersetzt v. K. Weigand. Hamburg 1964. – Schriften. Hg. v. Henning Ritter. München 1978. – Werke in 4 Bdn. München 1978 ff. Bd. 4: Sozialphilosophische und Politische Schriften. Übersetzt v. E. Koch u. a. 1981. – Hg. u. übersetzt v. Heinrich Meier. Paderborn u. a. 1984. – Kulturkritische und politische Schriften. 2 Bde. Hg. v. M. Fontius. Berlin 1989. – Hg. u. übersetzt v. Philipp Rippel. Stuttgart 1998 [u. ö.].

Forschung

Fetscher, Iring: Nachwort. Jean-Jacques Rousseau: Philosophie und Politik, in: Jean-Jacques Rousseau: Werke in 4 Bdn. Bd. 4: Sozialphilosophische und Politische Schriften. München 1981, 905–939.

Gerhardi, Gerhard C.: Rousseau und seine Wirkung auf Europa, in: Propyläen. Geschichte der Literatur. Bd. 4: Aufklärung und Romantik. 1700–1830. Berlin 1988, 160–186.

Jaumann, Herbert: Rousseau in Deutschland. Forschungsgeschichte und Perspektiven, in: Rousseau in Deutschland. Hg. v. Herbert Jaumann. Berlin u. a. 1994, 1–22.

Kronauer, Ulrich: Der kühne Weltweise. Lessing als Leser Rousseaus, in: Rousseau in Deutschland. Hg. v. Herbert Jaumann. Berlin u. a. 1994, 23–46.

Link-Heer, Ursula: Facetten des Rousseauismus. Mit einer Auswahlbibliographie zu seiner Geschichte, in: Rousseau und Rousseauismus. Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik (1986), Heft 63, 127–163.

Luserke, Matthias: Sturm und Drang. Autoren – Texte – Themen. Bibliographisch ergänzte Ausgabe. Stuttgart 2010.

Meier, Heinrich: Rousseaus Diskurs über den Ursprung und die Grundlagen der Ungleichheit unter den Menschen. Ein einführender Essay über Rhetorik und die Intention des Werkes, in: Jean-Jacques Rousseau: Diskurs über die Ungleichheit. Hg. v. Heinrich Meier. Paderborn u. a. 1984, XXI–LXXXVII.

Rehm, Michaela: Aufklärung über Fortschritt: Warum Rousseau kein „Zurück zur Natur“ propagiert, in: Rousseaus Ursprungserzählungen. Hg. v. Pascal Delhom u. Alfred Hirsch. München 2008, 49–66.

Rippel, Philipp: Nachwort, in: Jean-Jacques Rousseau: Abhandlung über den Ursprung und die Grundlagen der Ungleichheit unter den Menschen. Hg. u. übersetzt v. Philipp Rippel. Stuttgart 2003 [1998], 174–214. Süßenberger, Claus: Rousseau im Urteil der deutschen Publizistik bis zum Ende der französischen Revolution. Ein Beitrag zur Rezeptionsgeschichte. Bern u. a. 1974.

Sturma, Dieter: Jean-Jacques Rousseau. München 2001. Wuthenow, Ralph Rainer: Rousseau im ‚Sturm und Drang‘, in: Sturm und Drang. Ein literaturwissenschaftliches Studienbuch. Hg. v. Walter Hinck. Kronberg i.Ts. 1978, 14–54.

Constanze Baum

Ach bist Du fort?

V: Jakob Michael Reinhold Lenz

E: 1772

D: Leipzig 1837

Das Gedicht gehört zusammen mit *Wo bist Du itzt, mein unvergeßlich Mädchen* zu den sogenannten *Sesenheimer Liedern*. Lange wurden sie Goethe zugeschrieben, bis sich die Gewissheit über die Autorschaft von Lenz durchsetzte (vgl. die Dokumentation der Diskussion bei Fischer-Lamberg 1963 [1999], 289 f.). Beide Gedichte sind im Sommer 1772 entstanden (vgl. Bertram 1994, 51). L., der sich in Straßburg aufhielt, musste zeitweilig seinen damaligen Dienstherrn, den Baronen von Kleist, in ihre Garnison nach Fort Louis, einer Militärfestung auf einer Rheininsel nördlich von Straßburg und in der Nähe von Sesenheim, folgen. Bei dieser Gelegenheit lernte er auch die Pfarrerfamilie Brion kennen. Der konkrete Anlass für den im Gedicht betrauernden Abschied ist eine Reise, die Friederike Brion (1752–1813) mit der Familie im Juni des Jahres zu Verwandten nach Saarbrücken unternahm (vgl. Fischer-Lamberg 1963 [1999], 320). In einem Brief an Johann Daniel Salzmann (1722–1812) vom 3. 6. 1772 deutet L. an, er habe einst Goethe für sein Verhalten eines Verführers verurteilt, jetzt aber, nachdem er einige Tage mit dem Pfarrer Brion und seiner Tochter verbracht und sich selbst der Geliebten offenbart habe, mache er sich heftige moralische Vorwürfe bis hin zu Selbstmordgedanken. In einem zwischen Empfindsamkeit und melancholischer Verzweiflung wechselnden Ton bittet L. am Ende des Briefes, Salzmann möge ihm seine Freundschaft nicht entziehen: „Ich bin nicht schuld an allen diesen Begebenheiten: ich bin kein Verführer, aber auch kein Verführter, ich habe mich leidend verhalten, der Himmel

ist schuld daran, der mag sie auch zum Ende bringen“ (WuB 3, 255). Überliefert wurden die Gedichte durch eine von Heinrich Kruse (1815–1902) 1835 angefertigte Abschrift der von Sophie Brion aufbewahrten Manuskripte der *Sesenheimer Lieder*. Der Erstdruck – allerdings in modernisierter und ergänzter Form – erfolgte in den *Leipziger Blättern für literarische Unterhaltung* vom 5. 1. 1837. Der erste, unveränderte Druck der Kruse-Abschrift erschien erstmals in Hirzel 1875 (265 f.), dann in Fischer-Lamberg 1963 (Neuaufgabe 1999, 320), schließlich in Vonhoff 1990 (195; Versangabe im Folgenden nach dieser Ausgabe).

Das liedhafte, achstrophige Gedicht in Jamben und Kreuzreimen ist an die weggegangene Geliebte adressiert. Das lyrische Ich trauert ihrer Abwesenheit nach und sieht das eigene Leid in der Natur widergespiegelt. In den ersten drei Strophen wird die Abschiedssituation nochmals in Erinnerung gerufen und in direkten Anreden an die Geliebte reflektiert. Im Übergang zur vierten Strophe beklagt das lyrische Ich das, was ihm vom kalten Abschied zu bleiben droht: „Verzweiflung und das Grab“ (V. 12). In der Verzweiflung trübt sich auch die Wahrnehmung der wieder aufgesuchten Erinnerungsorte sowohl in der Natur als auch in der Stadt (Strophen 4–6). Die vorletzte Strophe beinhaltet ein letztes Aufbäumen, einen letzten Appell an die gleichgültig erscheinende Geliebte, sich doch „erflehen“ (V. 25) zu lassen und „Trost“ (V. 28) zu geben, bevor das lyrische Ich in der letzten Strophe der Gedanke überwältigt, dass das schon im ersten Vers gehante Erwachen aus „güldnen Träumen“ sich nun als grausame Gewissheit der endgültigen Trennung erweisen könne. Diesen Gedanken kann es nur aussprechen, indem es ihn in einen Opfertod „für Dich“ (V. 32) umdeutet.

Lange Zeit wurden die *Sesenheimer Lieder* unter dem Stichwort der ‚Erlebnisdich-

tung' gedeutet. In der Forschung wurde dann deren vermeintlich authentischer Charakter als „intentionaler Fehlschluss“ vehement in Frage gestellt, schließlich zum Teil unter Berücksichtigung einer besonderen historischen Konstellation wieder rehabilitiert. Man verstand nun das ‚Erlebnis‘ mit dem Begriff des „impliziten Autors“, der die Stimme des „lyrischen Ichs“ organisiere (vgl. die Diskussion bei Kemper 2003, 7–10). Das Gedicht ist – mit seinen rhetorischen Apostrophierungen – von einem dialogisch-appellierenden Charakter geprägt. Diese Ausrichtung bildet zugleich den konstitutiven Bestandteil einer lyrisch gestalteten Selbstreflexion (vgl. Bertram 1994, 88). Den emotionalen und appellierenden Anreden wird mit stilistischen Wiederholungen und inhaltlichen Redundanzen Nachdruck verliehen (z. B. „O warum wandtest“ – „O warum liebest“ – „O laß Dich doch“ [V. 9, 11, 25]; „Blieb unbemerkt, ward nicht gesehn“ [V. 8]; „Die Sonne scheint ihm schwarz [...] / Die Bäume blühen ihm schwarz“ [V. 14 f.]). Das ganze Gedicht kann als Versuch gedeutet werden, die emotionale Gleichgültigkeit der Geliebten, wenn nicht in Liebe, so doch wenigstens in Mitleid zu wenden; schließlich als Abwendung oder zumindest als Hinauszögern der Desillusionierung des lyrischen Ichs über die Gegenseitigkeit der Empfindungen. Sie würde seinen ‚Tod‘ im Sinne einer lyrischen Konstitution als Subjekt bedeuten (vgl. Vonhoff 1990, 62–67). Dazu dient vor allem die Inszenierung des Gedichts als Erinnerungsraum (vgl. Kemper 2003, 19), der von der Eingangsszene des Abschieds und der Schlussvision seines endgültigen und für das lyrische Ich in seiner vollkommenen Abhängigkeit vom ‚Du‘ als tödlich imaginierten Vollzugs gerahmt ist. Ausgestaltet wird er in den Zwischenstrophen über die zwar kontrastiven, aber sich ergänzenden Erinnerungsorte

in Natur und Stadt: Bei der Rousseaus (1712–1778) *La Nouvelle Héloïse* (1761) nachempfundenen Suche der abwesenden Geliebten (V. 17–24; vgl. Vonhoff 1990, 66) erscheint dem lyrischen Ich nun auch die Natur, die in der anakreontischen Lyrik noch objektiver Garant der idyllischen Gemeinschaft war, ganz von seiner elegisch-melancholischen Trauer und unglücklichen Liebessehnsucht bestimmt. Komplementär dazu ist auch die Stadt von der Abwesenheit der „Vollkommenheit“ (V. 22) geprägt. Analog zum Oxymoron der „schwarz“ (V. 14) erscheinenden Sonne, werden die Frauen in der Stadt als „Puppen“ (V. 13) wahrgenommen. In einer intertextuellen Anspielung auf Goethes *Willkomm und Abschied* (1775) wird der Geliebten die Schuld für den ‚ersten‘ Abschied zugewiesen, jedoch kann die Gewissheit ihrer Zuneigung – so in Goethes Gedicht – nicht erreicht werden (vgl. Kemper 2003, 20). Verabschiedet wird hier die für die Empfindsamkeit charakteristische Gewissheit des gemeinsam geteilten Gefühls. Im Unterschied zu Goethes Konstitution des schreibenden Subjekts – etwa in *Erwache Friederike* (1771), die die Geliebte zur stimulierenden Muse umdeutet und sie damit im schreibenden Vollzug verabschieden kann (vgl. Luserke 1999, 55 f.) – ist die literarische Selbstreflexion bei L. immanent auf das dialogisch angesprochene ‚Du‘ angewiesen (vgl. Bertram 1994, 88 u. 90). Zugleich ist ihr das Scheitern, der Verlust der Liebes- und Selbstzuversicht eingeschrieben (vgl. Vonhoff 1990, 65 f.). Die auffällig emphatisch gestaltete Vision eines Opfertodes am Schluss kann einerseits als letzter Versuch des lyrischen Ichs gedeutet werden, das angesprochene ‚Du‘ doch noch zu erreichen, andererseits als rhetorisches Kalkül des impliziten Autors, als Funktionalisierung des ‚Du‘ für die eigene ‚Rettung‘ im Schreibprozess. Hinsichtlich die-

ser Ambivalenz ist *Ach bist du fort?* vergleichbar mit dem späteren Gedicht von L. *An den Geist* (vermutlich Ende 1777), das ebenfalls das ‚Kippmoment‘ zwischen einer sofortigen (Selbst-)Zerstörung und einem Aufschub lyrisch gestaltet.

Werke

Lenz, Jakob Michael Reinhold: *Ach bist du fort?*, in: *Der junge Goethe*. Hg. v. Salomon Hirzel. Bd. 1. Leipzig 1875, 264–265. – *Der junge Goethe*. Hg. v. Hanna Fischer-Lamberg. Neu bearbeitete Ausgabe in fünf Bänden. Bd. 2: April 1770 – September 1772. Berlin 1963, 320 [Neuauflage 1999]. – WuB 3, 96–97. – Vonhoff, Gert: *Subjektkonstitution in der Lyrik von J.M.R. Lenz*. Mit einer Auswahl neu herausgegebener Gedichte. Frankfurt a.M. u. a. 1990, 195.

Forschung

Bertram, Mathias: Jakob Michael Reinhold Lenz als Lyriker. Zum Weltverhältnis und zur Struktur seiner lyrischen Selbstreflexionen. St. Ingbert 1994.

Kemper, Hans-Georg: „Wie lacht die Flur!“ – „Wo lacht die Flur?“ Intertextualität und historische Konstellation in Lenz’ Sesenheimer Erlebnislyrik, in: *Textualität und Rhetorizität*. Hg. v. Kálmán Kovács. Frankfurt a.M. u. a. 2003, 7–24.

Luserke, Matthias: *Der junge Goethe*. „Ich weis nicht warum ich Narr soviel schreibe“. Göttingen 1999.

Vonhoff, Gert: *Subjektkonstitution in der Lyrik von J.M.R. Lenz*. Mit einer Auswahl neu herausgegebener Gedichte. Frankfurt a.M. u. a. 1990.

Heribert Tommek

Aesthetica in nuce. Eine Rhapsodie in Kabbalistischer Prose

V: Johann Georg Hamann

E: 1761

D: Königsberg 1762 (in: *Kreuzzüge des Philologen*)

Der Obertitel der kaum 20-seitigen Schrift erhebt den Anspruch, die Verdichtung einer ästhetischen Theorie auf engstem Raum zu liefern. Doch der Untertitel verschleiert diese Eindeutigkeit wieder und legt zugleich eine neue Spur aus. Die angekündigte Textsorte einer „Rhapsodie“ bleibt unerklärt, kann sich aber für die Epoche des SuD auf eine beliebte Gattung ungebundenen und nicht regelkonformen Sprechens berufen. Das zweite Fremdheitssignal, der Hinweis auf die Kabbala, zielt allerdings weniger auf die hebräische Sprache als auf die Kabbala als eine Zeichenkunst, bei der es auf Deutung ankommt. Das auf Hebräisch hinzugesetzte Motto aus dem biblischen Buch der Richter nennt „bunte gestickte Kleider zur Beute“ (Hamann 1998, 76), rückt also die folgende Darstellung in den Kontext einer ungeordneten Fülle. Noch weiter zugestellt wird die Abhandlung durch zwei Motti, zuerst ein längeres, wiederum hebräisches Zitat aus dem Buch Hiob, das man in den Satz ‚Ich muss reden, sonst zerreißt es mich‘ zusammenfassen könnte, dann die beiden ersten Strophen aus Horaz’ (65 v. Chr.–8 v. Chr.) Ode III, 1: ‚Abhold bin ich gemeinem Volk, ich halt es fern‘. Dahinter verbirgt sich der wenig versteckte Hinweis des durch seine *Sokratischen Denkwürdigkeiten* (1759) in einem kleinen Kreis bekannt gewordenen Denkers Johann Georg Hamann, dass zugleich mit der Abhandlung auch die Selbstreflexivität des eigenen Sprechens thematisiert werden soll. Darüber hinaus stellt

die Schrift eine Polemik gegen Johann David Michaelis' (1717–1791) *Kommentar zu Robert Lowth* dar, den dieser 1758 unter dem Titel *De sacra poesi Hebraeorum* vorgelegt hatte. Im weiteren Verlauf strotzt H.s Abhandlung vor Anspielungen und kritischen Bezugnahmen darauf. Dergestalt eingestimmt hat es der Leser mit Ausrufen, Ellipsen und Aposiopen zu tun, die der Ankündigung des Titels alle Ehre machen. Man hat mit Recht davon gesprochen, dass H.s *Aesthetica in nuce* nicht nur dialogisch konzipiert sei, sondern eine „epochale Intertextualität“ (Beetz 1992, 83) darstelle. Hinter einem Wust von Bildungsanspielungen in verschiedenen Sprachen, versteckten und offenen Bibelziten, Fußnoten und Einschüben präsentiert sich dann ein Gedankengang, der seine außergewöhnliche Schwerverständlichkeit als gewollte interpretationsbedürftige Dunkelheit ausgibt. Dieser ‚Sybillinische Stil‘, wie ihn Goethe in *Dichtung und Wahrheit* (1811–1833) bezeichnete, behinderte eine breite Wirksamkeit der Schriften H.s. Dennoch ist diese Darstellungsform kein Selbstzweck. Wer versucht, sie mit dem Ziel eines besseren Verständnisses zu negieren oder sie aus ihrem Sprach- und Bildungswust befreien zu wollen, sitzt der Schleife des Rekurses auf. Denn H.s Polemik gegen die Aufklärung arbeitet in voller Absicht mit den Mitteln des ekstatischen Ausrufs und der Parenthese, der mangelnden Systematik, der Abschweifung, der Verstümmelung, der Negation des Gültigen und der abgebrochenen Gedankengänge. Denn H.s Stakkatostil und seine Regelverstöße sind gewollte Transportmittel einer ungewöhnlichen Botschaft, die im Gewand einer Öffentlichkeit inszenierenden Verhandlung daherkommt.

Irgendwelche Kernaussagen herauszupräparieren ist daher nur zulässig, wenn man dem Sprachduktus von H.s „Rhapso-

die“ folgt. H. eröffnet mit einem Aufruf zum „philologischen Wortwechsel“, der damit einsetzt, „die Tenne heiliger Litteratur“ erst einmal von falschen Vorstellungen säubern zu wollen. (N 2, 197) H. skizziert bruchstückhaft verkürzt, wie er sich die Entstehung von Poesie vorstellt: „Poesie ist die Muttersprache des menschlichen Geschlechts“, wobei diese Poesie vorreflektorisch aus dem Tiefschlaf unserer „Urahen“ entstanden sei: „und thaten ihren Mund auf – zu geflügelten Sprüchen“. Wenn damit die Entstehung poetischer Sprache gemeint sein soll, so wird nicht ganz klar, wie der unmittelbar folgende Gedankengang damit verbunden ist: „Sinne und Leidenschaft reden und verstehen nichts als Bilder. In Bildern besteht der ganze Schatz menschlicher Erkenntniß und Glückseeligkeit.“ Beides ist hergeleitet aus der Rede Gottes („Es werde Licht!“), die zwar poetische Rede ist, den Menschen allerdings nur in Form zerstückelter und unzusammenhängender Bruchstücke vorliegt. „Dies zu sammeln ist des Gelehrten; sie auszulegen, des Philosophen; sie nachzuahmen – oder noch kühner! – sie in Geschick zu bringen des Poeten bescheiden Theil.“ Erst jetzt wird klar, wie H.s Begriffe der göttlichen und menschlichen Sprache, der Rede und der Bilder zusammenhängen: „Reden ist übersetzen – aus einer Engelsprache in eine Menschengprache, das heißt, Gedanken in Worte, – Sachen in Namen, – Bilder in Zeichen“. (Ebd., 199) H.s entscheidende Denkfigur ist die Analogie, wie später deutlich wird: „Analogie des Menschen zum Schöpfer“ (ebd., 206). So steht die poetische Sprache immer in einem Analogieverhältnis zur Schöpfung: „Die Schöpfung des Schauspielplatzes verhält sich aber zur Schöpfung des Menschen: wie die epische zur dramatischen Dichtkunst. Jene geschah durchs Wort: die letzte durch Handlung.“ (Ebd., 200) Mit einer

überraschenden Wendung beendet H. diesen ersten Abschnitt, indem er den „Autor“ vom normalen „Menschen“ abgrenzt: „Man kann allerdings ein Mensch seyn, ohne daß man nöthig hat ein Autor zu werden.“ Umgekehrt sei es aber nicht möglich, „den Schriftsteller ohne den Menschen denken zu wollen“; denn um fachgerecht „Metaphysick der schönen Künste“ treiben zu können, seien fundierte Erfahrungen in „Orgien und Eleusinischen Geheimnissen“ nötig. Damit gar kein Zweifel besteht, worauf sich H. bezieht, wird er konkret: „Die Sinne aber sind Ceres, und Bacchus die Leidenschaften“; beide seien „alte Pflegeeltern der schönen Natur“. (Ebd., 201) Offensichtlich bindet H. seine Ästhetik an die Sexualität und versteht diese als Teil seiner Anthropologie.

Der zweite Teil der Abhandlung ruft mit der erneuten Nennung der Textsorte „Rhapsodie“ noch einmal die besondere Art des Sprechens in Erinnerung und fingiert einen Brief an einen „Rabbi“ (ebd., 201) mit dem Zweck, die im Untertitel genannten Bezüge auf die Kabbala einzulösen. Das Ende dieses Briefes ist weder grafisch noch inhaltlich markiert; man kann ihn bis zum Ende der Abhandlung als solchen lesen, bis die Stimme des Autors mit einer „Apostille“ seiner „Rhapsodie in kabbalistischer Prose“ ein Ende setzt und dort „die Hauptsumme seiner neusten Ästhetick“ bekannt gibt. (Ebd., 217) Vielleicht aber hat dieser Autor mit dem plötzlich gewechselten Gestus der Anrede (ebd., 206: „Ja, ihr feinen Kunstrichter!“) den fiktiven Brieftonfall schon aufgegeben. H. geht es in Fortschreibung kabbalistischen Textverstehens darum, dem „bloßen Buch-sta-bi-ren“ (ebd., 202) die Möglichkeit „der unendlichen Zusammensetzung willkürlicher Zeichen“ (ebd., 203) zu einem poetischen Text gegenüberzustellen: „Die Meynungen der Weltweisen sind Lesar-

ten der Natur und die Satzungen der Gottesgelehrten, Lesarten der Schrift. Der Autor ist der beste Ausleger seiner Worte“ (ebd., 203f.). Dieser letzte Satz ist zweifellos mit Blick auf das ‚Buch der Schöpfung‘ und seinen Autor gesagt. Als (ironisch glaubwürdigen) Zeugen für die Abkoppelung der Literatur von der Religion muss Voltaire (1694–1778) als Vertreter des aufgeklärten Denkens herhalten. Ihm setzt H. seinen durch Gott inspirierten Begriff entgegen: „Poesie ist eine Nachahmung der schönen Natur“ (ebd., 205), nicht ohne zu ergänzen: „Die Natur würkt durch Sinne und Leidenschaften.“ (Ebd., 206) Hier werden beide Stränge von H.s Poesiebegriff, die starke sexuelle Bestimmung des Autors und die unbedingte Bindung an Gott, zusammengeführt. In dieser „Analogie des Menschen zum Schöpfer“ (ebd., 206) kann die konstituierende Bedeutung von Sinnen und Leidenschaften gerettet und die Abkehr vom antiken Vorbild, „den Griechen und Römern bis zur Abgötterey“ (ebd., 209), begründet werden. H. greift dafür weiter in die Vergangenheit zurück (ebd., 210: „Das Heil kommt von den Juden“; ebd., 211: „Laß neue Irrlichter im Morgenland aufgehen!“), weil es ihm darum geht, „die ausgestorbene Sprache der Natur von den Todten wieder auferwecken“ (ebd., 211) zu wollen. H.s „Richtweg“ ist ein Rückweg zu Gott und endet im Gebet: „Amen“. (Ebd., 212)

Dieser einfachen und für einen Theologen erwartbaren Lösung hängt H. noch einen kleinen Abschnitt an, der auf den ersten Blick mit der bisherigen Darstellung nichts mehr zu tun hat. Hier fällt allerdings zum ersten und einzigen Mal der Begriff des Genies: „Der Geburtstag eines Genies wird, wie gewöhnlich, von einem Märtyrerfest unschuldiger Kinder begleitet – Man erlaube mir, daß ich den Reim und das Metrum mit unschuldigen Kindern vergleichen darf“ (ebd., 214). H.s auf den

ersten Blick schiefer Vergleich löst sich erst dann auf, wenn man ihn in einen erklärenden Zusammenhang stellt: „Wenn der Reim zum Geschlechte der Paronomasie gehört: so muß das Herkommen desselben mit der Natur der Sprachen und unserer sinnlichen Vorstellungen beynahe gleich alt sein.“ (Ebd.) Vordergründig geht es dabei um die Ehrenrettung Klopstocks als eines poetischen Genies. Denn obwohl Klopstock, „dieser große Wiederhersteller des lyrischen Gesanges“, bei seinen reimlosen Versen ganz ohne deren Paronomasie auskommt, bleibt er doch ein poetisches Genie, das die „rätzelhafte Mechanick der heiligen Poesie“ bewahrt. (Ebd., 215) Hintergründig liefert H. damit eine Theorie der freien Rhythmen, die er mit „Homers monotonischem Metrum“ (ebd.) beginnen lässt, über die Volkslieder weiterführt (ebd.: „das lettische oder undeutsche Volk“) und mit einem Gedankenstrich und dem Zitat von zwei Strophen Horaz' (II, 2) abschließt, dass es genug sei.

Seine halbseitige *Apostille* ist als Selbstinterpretation angelegt. Diese „Hauptsumme“ entzieht sich freilich der simplen Deutung in ein Verweisungssystem von „massoretischen Zeichen“ von Linien („Pfeile“), Kreisfiguren („abgezirkelt“) und „Obelisksen und Asterisken“. (Ebd., 217)

H.s schwer verständliche Texte, *Aesthetica in nuce* macht hierbei keine Ausnahme, sondern bildet sogar den Höhepunkt, waren für Zeitgenossen schwer zugänglich und wurden kaum gelesen. Ihre Wirkung entfalteten sie trotzdem, weil die vielfältigen Bezugnahmen auf sie und das Herauslösen von Einzelaspekten ohne Rücksicht auf die Zusammenhänge eine umfängliche Aura um H.s Denken aufnehmen. Als Verdichtung und Einschließung zugleich konnte *Aesthetica in nuce* zu einer Art Programmschrift des SuD werden,

obwohl der für den SuD zentrale Begriff der Autonomie nicht fiel (vgl. Schmidt 1988, 98 f.). In Zitat und Nennung wurden fast immer die religiösen Einbindungen seiner Aussagen negiert, sodass H.s Position ohne diesen Kontext radikaler klang, als sie es in Wahrheit war. H.s Gottesbezug, der aus seiner frühen pietistischen Bibellektüre erhalten geblieben ist, prägt alle seine gegen die Aufklärung gerichteten Begriffe. Das geht so weit, dass der Lobpreis Gottes jede ästhetische Argumentation ersetzen kann. Der für den SuD wirksame Einfluss H.s verläuft daher nicht direkt, sondern über die Vermittlung durch Lavater und Herder. Andere Autoren des SuD haben H.s Gedanken nur selektiv rezipiert und verflacht wiedergegeben. Mit dem Ende des SuD versickerte auch H.s Bedeutung, bevor sie noch einmal für die Romantik auflebte, und mündete in die Bedeutungszuschreibung ein, die Goethe H. im dritten Band von *Dichtung und Wahrheit* gab: als heller Kopf mit dunklem Stil, als „Magus aus Norden“ (3 Teil., 12. Buch). Mit Friedrich Roths Werkausgabe (1821–1825) wurde H. endgültig historisch und Teil der Philosophiegeschichte.

Werke

Hamann, Johann Georg: *Aesthetica in nuce*, in: ders.: *Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe* in 6 Bdn. Hg. v. Josef Nadler. Wien 1949–1957. Bd. 2: *Schriften über Philosophie/Philologie/Kritik 1758–1763*. Wien 1950, 195–217. (= N) – Sokratische Denkwürdigkeiten. *Aesthetica in nuce*. Hg. v. Sven-Aage Jørgensen. Stuttgart 1998, 75–147.

Goethe, Johann Wolfgang: WA I 28 [DuW, 3. Teil, 11. Buch].

Forschung

Beetz, Manfred: Dialogische Rhetorik und Intertextualität in Hamanns *Aesthetica in nuce*, in: Johann Georg Hamann – Autor und Autorschaft. Acta des sechsten Internationalen Hamann-Kolloquiums im

Herder-Institut zu Marbach/Lahn 1992. Hg. v. Bernhard Gajek. Frankfurt a.M. u. a. 1992, 79–106.

Berlin, Isaiah: J.G. Hamann und der Ursprung des modernen Irrationalismus. Hg. v. Henry Hardy. Berlin 1995.

Czernin, Franz Josef: *Aesthetica.in.nuce.*: eine Rhapsodie in kabbalistischer Prosa – und ein dialogischer Widerhall, in: *Ohne Wort keine Vernunft – keine Welt. Bestimmt Sprache Denken? Schriftsteller und Wissenschaftler im Wortwechsel mit Johann Georg Hamann.* Münster 2011, 253–274.

Henkel, Arthur: Hamann, Johann Georg, in: *Goethe-Handbuch.* Hg. v. Bernd Witte u. a. Bd. 4.1. Stuttgart u. a. 1998, 451–458.

Jacobs, Carol: 1758: Zweifel an der Aufklärung, in: *Eine neue Geschichte der deutschen Literatur.* Hg. v. David Wellbery u. a. Berlin 2007, 465–471.

Jørgensen, Sven Aage: Johann Georg Hamann. Stuttgart 1976.

Jørgensen, Sven Aage: Der „Ekelname“ des Narziß. Interpretation einer rätselhaften Stelle in Hamanns *Aesthetica in nuce*, in: *JbFDH* (1997), 28–64.

Kociszky, Eva: Leib und Schrift in Hamanns *Aesthetica in nuce*, in: *Die Gegenwärtigkeit Johann Georg Hamanns.* Acta des achten Internationalen Hamann-Kolloquiums an der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg 2002. Hg. v. Bernhard Gajek. Frankfurt a.M. u. a. 2005, 145–160.

Kociszky, Eva: Leidenschaft als konstitutives Element im Schreib- und Leseprozess von Hamanns *Aesthetica in nuce*, in: *ZfDPh* 125 (2006), 161–186.

Luserke, Matthias: Sturm und Drang. Autoren – Texte – Themen. Bibliographisch ergänzte Ausgabe. Stuttgart 2010, 90–94.

Müller, Ernst: Ästhetische Religiosität und Kunstreligion. In den Philosophien von der Aufklärung bis zum Ausgang des deutschen Idealismus. Berlin 2004, 79–116 [Doppelt codierte Zeichen (Hamann)].

Schmidt, Jochen: Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750–1945. Bd. 1: Von der Aufklärung bis zum Idealismus. Darmstadt 1988, 113–119 [Schöpferische Unordnung statt aufklärerischen Systemgeists].

Schmidt-Biggemann, Wilhelm: Christologische Poesie. Bemerkungen zu Hamanns *Aesthetica in nuce*, in: *Homo Medietatis.* Hg. v. V.C. Brinker-von der Heyde u. N. Largier. Bern u. a. 1999, 487–506.

Willer, Stefan: „Ein geschickter Gebrauch dieser masoretischen Zeichen“. Philologische Schriftbildlich-

keit am Beispiel Johann Georg Hamanns, in: *Schrift. Kulturtechnik zwischen Auge, Hand und Maschine.* Hg. v. Gernot Grube, Werner Kogge u. Sybille Krämer. München 2005, 357–373.

Rolf Selbmann

An die Natur / Genius

V: Friedrich Leopold Graf zu Stolberg

E: 1772/1773

D: Göttingen 1773

Friedrich Leopold Stolbergs (1750–1819) Ode wurde unter dem Titel *An die Natur* in zwei für den Göttinger Hain verbindliche Sammelhandschriften, das *Bundesbuch* und die Anthologie *Für Klopstock* (1773), aufgenommen. 1773 erschien sie als *Genius* im *Göttinger Musenalmanach auf das Jahr 1774*, der nach einhelliger Forschungsmeinung die „Sternstunde“ (Kelletat 1967, 418; vgl. Kemper 2002, 138; Leuschner 2002, 42) des Hainbundes war. In späteren Drucken findet sich auch der Titel *Der Genius*.

Die Titelvarianten ergeben zusammengekommen die Thematik des Gedichts, das die Natur und die menschliche Schaffenskraft aufeinander bezieht. Damit klingt ein zentraler Themenkomplex des SuD an, die Vorstellung vom Künstler als Genie, das losgelöst von gesellschaftlichen Konventionen nach dem Maß der Natur schafft. Die erste Strophe lässt sich als Referenz auf Goethes *Der Adler und die Taube* lesen, 1773 ebenfalls im *Musenalmanach* veröffentlicht. In Goethes Gedicht mahnt die Taube den flügelahnen Adler zur „Genügsamkeit“ (WA I 2, 74 f., V. 48 f.), der Adler antwortet im Schlussvers: „O Weisheit! Du redst wie eine Taube!“ (V. 53) Diese elitäre Lehre geht S.s Text schon voraus – wie eine Warnung an alle, die es mit den neuen Kraft-

genies nicht aufnehmen können, heißt es hier gleich zu Beginn: „Den schwachen Flügel reizet der Äther nicht!“ (Kelletat 1967, V. 1) S.s Adler ist „voll seiner Urkraft“ (V. 3) und diese hat ihm die Natur verliehen. Schon in der zweiten Strophe wird der Adler als Perspektivfigur aufgegeben, das sprechende Ich richtet die Aufmerksamkeit auf sich selbst („Mir“, V. 6); es geht nun um den Dichter, aber die Vogelmetaphorik bleibt bestimmend („geistigen Flug“, V. 12; „Schwingen hoher Begeisterung“, V. 13; „Höhen“, V. 15). Mit diesen Metaphern wird die Grenze zwischen zwei Kunstauffassungen markiert: „Du [die Natur] lehrt mich neue Höhen finden / Welche das Auge der Kunst nicht spähet!“ (V. 15f.) Die Vorstellung vom Künstler als Genie, damals war der Begriff enger gefasst als heute und auf Künstler, vornehmlich Dichter, beschränkt (vgl. Weimar 1997, 701), löste im SuD jene Konzeption vom Dichter als Gelehrtem ab, der seine Schaffenskraft aus dem Studium der Regelpoetiken und der alten Meister gewann. Von der Überlegenheit des Genies konnte man etwa in Edward Youngs (1683–1765) Essay *Conjectures on Original Composition* lesen, der von 1760 an in deutscher Übersetzung vorlag. Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang die letzte Strophe von S.s Ode: Im Einklang mit der Natur fühlt sich das Ich auch extremen Naturphänomenen, der Höhe des Sternenhimmels, der Tiefe des Ozeans und der Dunkelheit um Mitternacht gewachsen. Mit dem „Olymp“ (V. 20) taucht dann im Schlussvers überraschend ein mythologischer, nicht-natürlicher Ort auf. Der Sitz der griechischen Götter hat seine Macht über das moderne Dichter-Ich verloren, die „Umstrahlung“ (V. 20) blendet es nicht länger. An die Stelle der klassischen Antike sind andere Vorbilder getreten, reale und fiktive: Shakespeare, Ossian, Thuiskon und Teut aus der

von Klopstock eingeführten germanischen Tradition (vgl. Promies 1984, 592) – und allen wird eine große Natürlichkeit zugesprochen. S.s Gedicht ist Klopstock in seiner Bildlichkeit verpflichtet (vgl. etwa die Flug- und Himmelsmetaphorik in *Thuiskon* [1764/1771]; Adler, Ozean und Olymp sind in Klopstocks Oden weitverbreitet), auch die alkäische Strophenform erhielt in der deutschen Odendichtung erst durch Klopstock Bedeutung.

In seinem Essay *Über die Fülle des Herzens*, 1777 im *Deutschen Museum* erschienen, hat S. seine Vorstellung von „göttliche[r] Dichtkunst“ breit ausgeführt: „Du entströmst der Fülle des Herzens und bietest die süßen Trunkenheiten deines Nektars reinen Herzen an. Du erhebst das Herz auf Flügeln des Adlers, und bildest es zu allem, was groß ist und edel. – Groß und weit ausgebreitet ist deine Macht; du bist die Tochter der Natur, hehr und sanft und groß und wahr, wie sie, in angeborener Einfalt! – Du fleuchst gen Himmel, nimmst Flammen vom Altare, wärmest und erleuchtest das Menschengeschlecht!“ (Stolberg 2002, 88) Ganz deutlich klingt hier auch der Prometheus-Mythos an, der in der Ode im Motiv des Feuers (vgl. V. 6) bloß angedeutet wird, aber seit Herders Shakespeare-Aufsatz in *Von Deutscher Art und Kunst* (1773) ein fester Bestandteil der Genie-Konzeption ist.

1775 schrieb S. ein weiteres Gedicht mit dem Titel *An die Natur* („Süsse heilige Natur, / Laß mich gehn auf deiner Spur!“). Es handelt sich um einen Lobgesang auf die Natur in einfacher Liedform (vgl. Kemper 2002, 211), der sich wie ein kindliches Gebet liest. Mit dem hier erläuterten Text hat dieses Gedicht wenig gemein, ist aber ein zusätzlicher Beleg für die quasireligiöse Bedeutung der Natur im SuD.

Werke

Stolberg, Friedrich Leopold: An die Natur / Genius, in: Der Göttinger Hain. Hg. v. Alfred Kelletat. Stuttgart 1967, 178–188, 333. – Die deutsche Literatur. Ein Abriss in Text und Darstellung. Hg. v. Otto F. Best u. Hans-Jürgen Schmitt. Bd. 6: Sturm und Drang und Empfindsamkeit. Hg. v. Ulrich Karthaus. Stuttgart 2002, 76–90 (*Über die Fülle des Herzens*), 129, 132–133 (*An die Natur*).

Goethe, Johann Wolfgang: WA I 2, 74–75 (*Adler und Taube*).

Göttinger Musenalmanach auf das Jahr 1774. Faksimile-Nachdruck des Exemplars der Niedersächsischen Staats- und Universitäts-Bibliothek Göttingen. Mit einem Nachwort v. Albrecht Schöne. Göttingen 1962, 109 ff. (H.D. [Johann Wolfgang Goethe], *Der Adler und die Taube*); 227–228 (*Genius*).

Forschung

Kelletat, Alfred: „Der Bund ist ewig“. Gedanken zur poetischen Topographie des Göttinger Hains, in: Der Göttinger Hain. Hg. v. Alfred Kelletat. Stuttgart 1967, 401–446.

Kemper, Hans-Georg: Deutsche Lyrik der frühen Neuzeit, Bd. 6.3: Sturm und Drang: Göttinger Hain und Grenzgänger. Tübingen 2002, bes. 135–166, 194–216.

Leuschner, Ulrike: Stolberg im ‚Göttinger Hain‘, in: Friedrich Leopold Graf zu Stolberg (1750–1819). Beiträge zum Eutiner Symposium im September 1997. Hg. v. Frank Baudach, Jürgen Behrens u. Ute Pott. Eutin 2002, 35–56.

Luserke, Matthias: Sturm und Drang. Autoren – Texte – Themen. Bibliographisch ergänzte Ausgabe. Stuttgart 2010, bes. 251–258.

Promies, Wolfgang: Lyrik in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, in: Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Hg. v. Rolf Grimminger. Bd. 3: Deutsche Aufklärung bis zur Französischen Revolution. 2. Aufl. München 1984, 569–604.

Weimar, Klaus: Genie, in: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte, gemeinsam mit Harald Fricke, Klaus Grubmüller u. Jan-Dirk Müller hg. v. Klaus Weimar. Bd. 1, Berlin u. a. 1997, 701 ff.

Grit Dommes

Anmerkungen übers Theater nebst angehängten übersetzten Stück Shakespears

V: Jakob Michael Reinhold Lenz

E: 1771

D: Leipzig 1774

Lenz' *Anmerkungen übers Theater* erschienen zusammen mit seiner Übersetzung von Shakespeares *Love's Labour's Lost* (1598), das in Wielands Shakespeare-Übersetzungen von 1767 nicht enthalten war. Am Ende seiner Abhandlung erhob L. Shakespeares Stück zum „Volksstück – Komödie“, an dem die in den *Anmerkungen übers Theater* gemachten Aussagen exemplarisch abzulesen wären. Die *Anmerkungen übers Theater* selbst erheben den Anspruch auf Originalität, mithin Priorität vor vergleichbaren Publikationen, die in der Blütezeit des SuD dem traditionellen Theater den Kampf ansagten. So behauptet L. in seiner Vorbemerkung, die *Anmerkungen übers Theater* seien schon um 1771 verfasst und „in einer Gesellschaft guter Freunde“ (WuB 2, 641) vorgetragen worden. Beides, sowohl der Entstehungszeitpunkt der Schrift als auch der Vortragsort Straßburg, wurden bestritten; L. gehe es nur darum, seine *Anmerkungen übers Theater* vor Herders programmatische Schriften in *Von Deutscher Art und Kunst* (1773) und der durchschlagenden Wirkung von Goethes Drama *Götz von Berlichingen* (1773) zurückzudatieren. Auch die Existenz der genannten ‚Gesellschaft guter Freunde‘ wurde angezweifelt, weil Goethe, der zu dieser Zeit schon aus Straßburg abgereist war, im 14. Buch von *Dichtung und Wahrheit* (1811–1833) Zweifel daran ausgestreut hatte. Mit großer Wahrscheinlichkeit bezog sich L. jedoch auf die seit 1767 bestehende Société de philosophie et belles lettres, in der er Mitglied war und

sogar im Herbst 1772 zum Ehrenmitglied gewählt wurde. Immerhin wurde die Schrift durch Vermittlung Goethes gedruckt und von den ersten Lesern zunächst ihm als Verfasser zugeschrieben. Beides, L.s Betonung seines (auch zeitlichen) Originalitätsanspruchs und die Einbettung der *Anmerkungen übers Theater* in einen breiten Strom gleichzeitiger und gleichgerichteter Programmbestrebungen des SuD, ist also mitzulesen.

L. eröffnet seine *Anmerkungen übers Theater* in der Rolle des distanzierten Außenstehenden (ebd., 644: „mir als einem Fremden“), der mit dem Anspruch auftritt, „das erste ungehemmte Raisonement eines unparteiischen Dilettanten“ „rhapsodienweis“ anzubieten (ebd., 641). Das nachgeschobene Motto nach Horaz stellt den Sprecher in eine Tradition des Abnabelns von übermächtigen Vorbildern. Was die Vorrede als „Schrift“ ankündigt, die sich an „Leser“ wendet, wird durch den Duktus des Texts konterkariert; dieser fingiert ausdrücklich mündliche Rede mit wiederholten Anreden der Zuhörer. Dieser Eindruck, die *Anmerkungen übers Theater* seien beiläufig ausgestreute, wenig komponierte Einwürfe mit Konzeptcharakter, hat die ältere Forschung zu der Vermutung geführt, der publizierte Text sei aus mehreren kurzen mündlichen Vorträgen zusammengezogen (vgl. Pausch 1971; Martini 1979). Heute wird eher die einheitliche, bewusst anti-rationalistische Konzeption des Vortrags betont, die die Ablehnung traditionellen Philosophierens auch in ihrer Erscheinungsform widerspiegeln soll (vgl. Kagel 1998; Luserke 2001). Schließlich kann sich der Hinweis, hier werde „rhapsodienweis“ argumentiert, auf das Vorbild Hamanns berufen (vgl. dessen *Aesthetica in nuce*, 1762).

L. schließt ausdrücklich, namentlich und wiederholt (WuB 2, 650, 652, 653, 655 u. 666)

an Aristoteles an, dass Poesie „Sprache der Götter“ sei, zugleich aber nichts anderes als „Nachahmung der Natur“; der Mensch folge instinktiv diesem „Grundtrieb“. (Ebd., 645) Genau an dieser Stelle spaltet L. den Nachahmungsbegriff in drei Stränge auf. Zunächst wird gezeigt, dass Aristoteles zwar von zwei Quellen spreche, mit seinem Mimesisprinzip aber nur eine nenne. L. bestimmt diese zweite Quelle als einen poetischen Impuls: „Das immerwährende Bestreben, all unsere gesammelten Begriffe wieder auseinander zu wickeln und durchzuschauen, sie anschaulich und gegenwärtig zu machen,nehm ich als die zweite Quelle der Poesie an“ (ebd., 647). Der Schlüsselbegriff „durchzuschauen“ meint offenbar Analyse und Strukturierung zugleich. Dieses Zwischenergebnis (ebd., 647: „So weit sind wir nun.“) genügt aber noch nicht: „Eine Erkenntnis kann vollkommen gegenwärtig und anschaulich sein – und ist deswegen doch noch nicht poetisch.“ (Ebd., 647 f.) Für den dritten und entscheidenden Schritt bedarf es des „Genies“: „Wir nennen die Köpfe Genies, die alles, was ihnen vorkommt, gleich so durchdringen, durch und durch sehen, daß ihre Erkenntnis denselben Wert, Umfang, Klarheit hat, als ob sie durch Anschauen oder alle sieben Sinne zusammen wäre erworben worden.“ (Ebd., 648) Mit seinem Geniebegriff folgt L. bis in die Formulierungen Heinrich Wilhelm von Gerstenberg, der in seinem 14. der *Briefe über Merkwürdigkeiten der Litteratur* (1766) diese neue Sicht vorgezeichnet hatte, also nicht den Vorgaben Herders; er weicht auch der seit dem Anfang des 18. Jh.s in England geführten Geniedebatte aus, in der der Earl of Shaftesbury (1671–1713) den Dichter zum „second maker“, zu einem „Prometheus“ gleich nach Gott erhoben hatte (*Soliloquy or Advice to an Author*, 1710). Für L. ist das Genie nicht ausschließlich ein literarisches;

es ist selbst-bewusst und -reflexiv, vor allem folgt es keinesfalls naiv-schlafwandlerisch göttlichen Vorgaben, wie dies Shaftesbury unterstellt hatte. Die Eigenleistung von L. in der Geniedebatte zeigt sich in der prägnanten und witzigen Formulierung, die den Bild-Abbildcharakter dieses Prozesses auf den Begriff bringt: „Den Gegenstand zurückzuspiegeln, das ist der Knoten, die *nota diacritica* des poetischen Genies“ (WuB 2, 648). Zurückspiegeln, nicht widerspiegeln – der Widerspiegelungsbegriff aus der Programmatik des poetischen Realismus des 19. Jh.s ist damit keinesfalls gemeint; dieser ist an der literarischen L.-Figur von Büchners gleichnamiger Novelle von 1839 abgelesen und zurückprojiziert, wie Luserke (2010) gezeigt hat. Jedenfalls liegt für L. genau hier der „Standpunkt“, der den poetischen vom anthropologischen, erst recht vom animalischen Nachahmungstrieb abgrenzt, den es auch gibt.

Eine „kleine Pause“ markiert einen Neuanfang für die sich selbst zugeschriebene Position eines nach einem Denkergebnis Suchenden (WuB 2, 647 f.: „und sehen will, wo es hinausgeht. Noch weiß ich's selber nicht“). Auf das Theater angewendet fragt L. nun, ob die aristotelische Nachahmung dem Menschen oder dem „Schicksal des Menschen“ gelte. L. sieht in der Beantwortung dieser Frage eines der „Fundamentalgesetze“ (ebd., 654) Aristoteles', von dem aus sich die unterschiedlichen Theaterformen entwickelt haben. Lange, paraphrasierende und kommentierte Zitate aus Aristoteles' *Poetik* (335 v. Chr.) sollen belegen, dass Aristoteles' Orientierung an der Handlung des Schauspiels nicht ganz stimmig ist. Dabei enthält sich L. einer direkten Kritik an den Begriffsbildungen des Aristoteles selbst; vielmehr zielt er auf dessen Interpreten, die ihn falsch ausgelegt hätten. Folgt man dieser für L. falschen Auslegung Aristoteles', so er-

hält man in der Fortschreibung des französischen Theaters nichts anderes als „Familiengemälde“ (ebd., 655). Für L. geht es hingegen um Charaktere. Solche Charaktere sind keine bloßen Figuren auf der Bühne, sondern solche, „die sich ihre Begebenheiten erschaffen, die selbständig und unveränderlich die ganze große Maschine selbst drehen“ (ebd., 654). Vor diesem Hintergrund werden anschließend die aus Aristoteles abgeleiteten bekannten drei Einheiten auseinandergenommen, in denen L. nichts anderes als eine Verengung ehemals sinnvoller Gewohnheiten erkennt. Denn hinter diesen drei Einheiten stehen zugleich „hundert Einheiten“, „die alle immer doch die *eine* bleiben“. (Ebd., 655)

Aus einer solchen „Kritik des aristotelischen Schauspiels“ wird das französische Theater als Fehlentwicklung sichtbar, die das Schauspiel vom genuin Dramatischen entfernt. L.s Ablehnung der drei Einheiten wird als Tabubruch inszeniert, obwohl dies unter seinen Zeitgenossen eher die Norm als die Ausnahme war. In allen untersuchten Bereichen erscheint das französische Theater als das Gegenteil dessen, was „die Wünschelrute des Genies“ (ebd., 661) hervorbringt.

Shakespeare bildet, wie zu erwarten war, dazu die Kontrastfigur. Den Familiengemälden der Franzosen stehen dessen „Charakterstücke“ (ebd., 669) gegenüber. Shakespeare „malt das ganze Stück auf seinen eigenen Charakter“ (ebd., 662), wie der breitgeführte Vergleich der *Cäsar*-Dramen Voltaires und Shakespeares zeigt, an dem die Blutlosigkeit des französischen Theaters und die Wirkungsmächtigkeit von Shakespeares Stücken demonstriert werden soll: „Wem die Würde menschlicher Natur nicht dabei im Busen aufschwellt und ihm den ganzen Umfang des Worts: Mensch – fühlen lässt –“ (ebd., 665).

An dieser Stelle, an der die Abrechnung mit der fehlerhaften Auslegung Aristoteles' durch das französische Theater abgeschlossen scheint und in den Mainstream der dramaturgischen Diskussion der Epoche einmündet – Goethe argumentiert in seiner Rede *Zum Schakespears Tag* von 1771 kaum anders –, springt L. nochmals auf das griechische Theater und zwar hinter Aristoteles auf das archaische Theater der Griechen zurück, „da ihr Ursprung Gottesdienst war“ (ebd., 666). Von diesem Blick auf die religiöse Herkunft des Theaterspiels aus versucht er, „die Grenzen unseres Trauerspiels richtiger ab[zu]stecken, als bisher geschehen“. Es gelte nämlich, so in der Abweichung von Aristoteles, den jeweiligen „Volksgeschmack der Vorzeit und unsers Vaterlandes“ zu beachten, der auch heute noch eine Rolle spiele. Die überraschende Wendung von L. hin zur deutschen Theatertradition der Hanswurstiaden und des volkstümlichen Spiels begründet den Unterschied zur aristotelischen Theatertradition. „Das Trauerspiel bei uns war also nie wie bei den Griechen das Mittel, merkwürdige Begebenheiten auf die Nachwelt zu bringen, sondern merkwürdige Personen.“ (Ebd., 668) Genau hier lässt sich der Bogen zu Shakespeares Stücken spannen: „Denn der Held allein ist der Schlüssel zu seinen Schicksalen.“ (Ebd., 669) Näher ausgeführt hat L. diese Überlegungen in seiner am 25. 1. 1776 vor der Deutschen Gesellschaft in Straßburg gehaltenen Rede *Über die Veränderung des Theaters im Shakespear*.

Auf den letzten beiden Seiten seiner Abhandlung kommt L. wie beiläufig auf eine Abgrenzung der Tragödie von der Komödie zu sprechen: „Ganz anders ist's mit der Komödie“ (ebd., 669). Unter der Hand entwickelt er dabei auf engstem Raum eine ganz eigenständige Komödientheorie: In der Komödie seien

die Personen „für die Handlung da“ (ebd., 669). „Im Trauerspiele aber sind die Handlungen um der Personen willen da“ (ebd., 670). Im Unterschied zu den theoretischen Überlegungen zur Rechtfertigung der neuen und erfolgreichen zeitgenössischen Gattung des Bürgerlichen Trauerspiels setzt L. nicht an der Aufweichung der Ständeklausel an, sondern an der Theaterpraxis Shakespeares. Die an seine Abhandlung angehängte Übersetzung von Shakespeares *Love's Labour's Lost* liefert dazu das Exempel: „In der Komödie aber gehe ich von den Handlungen aus und lasse Personen Teil dran nehmen welche ich will. Eine Komödie ohne Personen interessiert nicht, eine Tragödie ohne Personen ist ein Widerspruch.“ (Ebd., 670) Die starke Ich-Aussage der Formulierung hebt hervor, dass diese so definierte Gattung der Komödie neu ist. L. geht dabei nicht von einer Neujustierung der sozialen Ebenen aus, wie dies das Bürgerliche Trauerspiel in der Umwertung der Ständeklausel vorgenommen hatte. Er entwirft vielmehr ein Strukturmodell, in dem die neue Tragikomödie – gleichsam als Gattungsmischung von Tragödie und Komödie – ihren Platz hat.

Von Heinrich Leopold Wagner wurden die *Anmerkungen übers Theater* in den *Frankfurter gelehrten Anzeigen* vom 29. 11. 1774 als „sehr vollwichtiger Beitrag zur Dramaturgie!“ enthusiastisch begrüßt (zit. nach Titel u. Haug 1966. Bd. 1, 648). Wieland reagierte im *Teutschen Merkur* vom Januar 1775 zwiespältig. Einerseits bezeichnete er L.s Abhandlung als Geniestreich („der Kerl ist'n Genie“), andererseits kritisierte er den „Tonfall eines Sehers“, in dem L. spreche, wenn er in „Gemssprüngen“ argumentiere und dabei „ein so wunderbares Rotwelsch“ anbiete, dass man von einer „Notzüchtigung der Sprache“ sprechen müsse. Nicht ohne Eitelkeit wies Wieland da-

rauf hin, dass L. mit seiner Begeisterung für Shakespeare offene Türen einrenne; schließlich hatte Wieland selbst 1773 in seinem *Teutschen Merkur* unter dem Titel *Der Geist Shakespears* die Genialität des britischen Dramatikers gewürdigt. Goethe reagierte auf Wielands Abkanzlung seines Freundes bekanntlich erregt: „Wieland ist und bleibt ein Scheiskerl“. Die anderen kritischen Organe der Aufklärung ignorierten die Schrift von L. Lessing zeigte sich (wie aus einem Brief Boies an Merck vom 10. 4. 1775 hervorgeht) mit „Göthes und Lenzens theatralischen Freibeuteleien, und am meisten mit den Anmerkungen übers Theater“, die so wenig Respekt vor Aristoteles hatten, „sehr unzufrieden“.

Werke

Lenz, Jakob Michael Reinhold: *Anmerkungen übers Theater*, in: WuB 2, 641–670.

Forschung

Kagel, Martin: Bewaffnete Augen. Anschauende Erkenntnis und militärischer Standpunkt in J.M.R. Lenz' *Anmerkungen übers Theater*, in: *Colloquia Germanica* 31 (1998), 1–19.

Klaue, Magnus: Zur Aristoteles-Rezeption in Lenz' *Anmerkungen übers Theater*, in: Ljb 8/9 (1998), 99–109.

Luserke, Matthias: Die *Anmerkungen übers Theater* als poetologische Grundlegungsschrift des Sturm und Drang, in: ders.: *Lenz-Studien. Literaturgeschichte, Werke, Themen*. St. Ingbert 2001, 83–91.

Luserke, Matthias: *Sturm und Drang. Autoren – Texte – Themen*. Bibliographisch ergänzte Ausgabe. Stuttgart 2010, 269–275.

Martini, Fritz: Die Einheit der Konzeption in Jakob Michael Reinhold Lenz' *Anmerkungen übers Theater*, in: JbDSG 14 (1970), 159–182.

Martini, Fritz: Geschichte im Drama, Drama in der Geschichte. Spätbarock – Sturm und Drang – Klassik – Frühromantik. Stuttgart 1979, 80–103.

McBride, Patrizia B.: The paradox of aesthetic discourse. J.M.R. Lenz's *Anmerkungen übers Theater*, in: *German Studies Review* 22 (1999), 397–419.

Pausch, Holger A.: Zur Widersprüchlichkeit in der Lenzschen „Dramaturgie“. Eine Untersuchung der *Anmerkungen übers Theater*, in: *Maske und Kothurn* 17 (1971), 97–108.

Rector, Martin: Anschauendes Denken. Zur Form von Lenz' *Anmerkungen übers Theater*, in: Ljb 1 (1991), 92–105.

Sauder, Gerhard: Lenz' eigenwillige *Anmerkungen übers Theater*, in: *Études germaniques* 52 (1997), 49–64.

Titel, Britta: *Nachahmung der Natur* als Prinzip dramatischer Gestaltung bei Jakob Michael Reinhold Lenz. Frankfurt a.M. 1962.

Titel, Britta u. Hellmut Haug (Hg.): Jakob Michael Reinhold Lenz: *Werke und Schriften* in zwei Bänden. Stuttgart 1966. Bd. 1, 648.

Rolf Selbmann

Anti-Pope oder Versuch über den Natürlichen Menschen. Nebst einer neuen prosaischen Uebersetzung von Pope's Versuch über den Menschen

V: Johann Georg Schlosser

E: 1764–1766/1776

D: Leipzig 1776

Johann Georg Schlossers *Anti-Pope oder Versuch über den Natürlichen Menschen* besteht aus fünf Briefen, denen ein sechsseitiges Vorwort vorangestellt ist, angehängt an das Lehrgedicht ist eine Übersetzung S.s von Alexander Popes (1688–1744) *Essay on Man* (1732–1734). Diese Schrift gehört zu S.s frühesten Arbeiten, die ersten vier Briefe des *Anti-Pope* entstanden zwischen den Jahren 1764 und 1766 und wurden ursprünglich in englischer Sprache verfasst. Veröffentlicht wurde jedoch erst 1776 eine deutsche Prosaversion, welche um einen in diesem Jahr entstandenen fünften Brief erweitert ist. Überreste des Originaltextes „in glänzendem Englisch“

(Beutler 1980, 101) sowie in Versform – fünfhebige Jamben, Paarreim – finden sich in einigen Fußnoten der Übersetzung der ersten vier Briefe (vgl. u. a. Anti-Pope, 12, 42 u. 95). Bereits das mit „Der Herausgeber“ (ebd., 8) unterschriebene Vorwort verdeutlicht, was den Leser erwartet: „Der verschiedene Gesichtspunct, in welche beyde [Schlosser und Pope] die Lehre von der besten Welt angeben, erforderte eine so verschiedene Ausführung, daß eine Vergleichung zwischen beyden angestellt werden darf.“ (Ebd., 4) Zur Frage, wer der Verfasser des Vorwortes gewesen sein könnte und welche Rolle J.M.R. Lenz bei der Entstehung des *Anti-Pope* spielte, vgl. Luserke 2001.) Um nicht weniger als eine fundierte Gegenposition zu Pope in der Betrachtung der Grundfrage der Theodizee geht es S. (vgl. ebd., 27 f.): „Das Leiden des Individuums könne nicht dadurch gelindert werden, daß man die Funktion betont, die es für das Ganze habe“ (van der Zande 1986, 13), vielmehr verhindere diese Weltsicht die Verwirklichung des persönlichen Glücksanspruchs (vgl. Anti-Pope, 19). Der fiktive Dialog zwischen dem leidenden Individuum und der Philosophie (vgl. Hellwig 2008, 250) ist eine kritische Besprechung der Auswirkungen von Popes Formel „Whatever is, is right“ auf das Seelenheil des Einzelnen (vgl. Anti-Pope, 18–28). S. polemisiert gegen die gesamte vernunftbasierte Richtung der Philosophie und deren Leitfiguren Pope, Leibniz (1646–1716) und Wolff (1679–1754) (vgl. 138). So besteht der Text aus einer einzigen Klage gegen die Macht der Vernunft, jenes Thema, „das Schlossers Leben beherrschte“ (van der Zande 1986, 13), Wieland brachte für S. gar den Spitznamen „Anti-Pope“ auf (vgl. Luserke 2001, 263).

Der erste Brief des *Anti-Pope* (Anti-Pope, 9–28) befasst sich mit der Frage nach der menschlichen Glückseligkeit, wobei bereits

hier der stark individualistisch ausgerichtete Standpunkt S.s deutlich wird: „Unsre Herzen sind alle gleich, unser Schicksal nicht!“ (Ebd., 13) Zudem folgt die Absage an die Vorstellung von einem Leben nach dem Tod (vgl. ebd., 24), welche laut S. nur dazu diene, das Elend der Menschen im Diesseits zu verschleiern (vgl. ebd., 23). Das Negieren von Jenseitsvorstellungen lässt zudem Raum für Gedankenspiele zu einem selbstgewählten Tod (vgl. ebd., 23 f.). Im zweiten Brief (ebd., 29–78), überschrieben mit *Selbstliebe und Vernunft*, spricht S. Letzterer die Fähigkeit ab, dem Menschen zur Glückseligkeit zu verhelfen (vgl. ebd., 38). Heißt es hier noch „hüte dich, dich selbst zu kennen“ (ebd., 29), vergrößert der dritte Brief (ebd., 79–104) die Perspektive und betrachtet die Stellung des Individuums in der Gesellschaft. S.s Plädoyer für den „natürlichen Menschen“ kulminiert in einer Anklage der Vätergeneration, deren Rolle bei der Entwicklung und Erziehung ihrer Nachkommen in Frage gestellt wird: „Sind das nicht wir? Arme Menschen, gut oder böse, nicht was wir wollen, sondern was unsre Eltern aus uns machen. Wie viele wären gut worden, wenn sie von Geburt Waisen gewesen?“ (Ebd., 95) Dieses Aufkündigen der tradierten Gesellschaftskonstellationen zugunsten einer individuellen Lebensgestaltung lässt S. mit dem SuD sympathisieren. Im vierten Brief (ebd., 104–134) definiert er schließlich, was für ihn Glückseligkeit bedeutet: „Glückseligkeit ist der selige Zustand, wo du nicht mehr wünschst, als du hast.“ (Ebd., 111)

Dem fünften Brief (ebd., 137–154) kommt durch seine deutlich spätere Entstehungszeit eine Sonderstellung zu, mit einem Abstand von zehn Jahren blickte S. nun auf die ersten vier Briefe seines *Anti-Pope*. Demgemäß unterscheidet sich der letzte Teil, von dem es keine englische Ursprungsversion gibt

(vgl. ebd., 3), durch seinen gemäßigten Ton und seine teilweise Versöhnung mit Pope: In den aus christlichen Vorstellungen hervorgehenden Kategorien „Wahrheit“ und „Liebe“ finde der Mensch den Sinn des Lebens, wobei „Wahrheit“ mit dem Glauben an einen gütigen und verzeihenden Gott gleichgesetzt wird. (Ebd., 144 f.) Popes Formel „Whatever is, is right“ modifiziert S. gemäß seiner Weltanschauung: „Alles ist übel mit der Vernunft; mit Christus alles wohl.“ (Ebd., 154) Die Absage an die Vernunft bleibt bestehen, jedoch sieht S. in der „Hinwendung zum Glauben an Christi Erlösungstat“ (Hellwig 2008, 256) den einzigen Weg zu einem glücklichen Dasein. Eine zeitgenössische Breitenwirkung ging von S.s *Anti-Pope* vermutlich nicht aus (vgl. Luserke 2001, 261), jedoch muss er als wichtiges literarisches Zeugnis einer kritischen Auseinandersetzung mit den Ideen der Aufklärung gelten und gelesen werden.

Werke

Schlosser, Johann Georg: *Anti-Pope* oder Versuch über den natürlichen Menschen. Nebst einer neuen prosaischen Uebersetzung von Pope's Versuch über den Menschen. Leipzig 1776. – Kleine Schriften. 6 Bde. Basel u. a.: 1780–1794. 1972: Reprint hg. v. Detlev W. Schumann.

Forschung

Beutler, Ernst: Johann Georg Schlosser, in: *Essays* um Goethe. Hg. v. Ernst Beutler. 7., vermehrte Aufl. Zürich u. a. 1980, 99–108.

Hellwig, Marion: Alles ist gut. Untersuchungen zur Geschichte einer Theodizee-Formel im 18. Jahrhundert in Deutschland, England und Frankreich. Würzburg 2008, 248–257.

Luserke, Matthias: *Mutmaßung IV* oder Schlossers *Anti-Pope*, in: ders.: *Lenz-Studien. Literaturgeschichte – Werke – Themen*. St. Ingbert 2001, 261–271.
Zande, Johan van der: *Bürger und Beamter: Johann Georg Schlosser. 1739–1799*. Stuttgart 1986.

Désirée Müller

Apostille

V: Johann Georg Hamann

E: 1760–1762

D: Königsberg 1762

Die *Apostille* ist der letzte Abschnitt der *Aesthetica in nuce*, dem ästhetischen und theologischen Hauptstück der *Kreuzzüge des Philologen*. Eine Apostille ist eine nachträgliche Beglaubigungs- und Legitimationsschrift, die seit der Spätantike in theologischen und rechtsverbindlichen Texten und Urkunden Verwendung findet. Hamann inszeniert sich zum Zweck dieser Legitimation als erster und ältester Leser seiner Schrift und fingiert damit eine objektivierende Distanz, die eine spezifische Rezeptionshaltung bei seinen Lesern evozieren soll: „Als der älteste Leser dieser Rhapsodie in kabbalistischer Prose seh ich mich vermöge des Rechts der Erstgeburt verpflichtet, meinen jüngeren Brüdern, die nach mir kommen werden, noch ein Beyspiel eines barmherzigen Urtheils zu hinterlassen“ (N 2, 217, alle weiteren Zitate ebd.). Dieses Urteil über den eigenen Text bedient zunächst einen kritischen Bescheidenheitsgestus, indem die vorhergehenden ästhetischen Ausführungen der „Eitelkeit“ geziehen werden; sodann wird dem Rhapsodisten attestiert, präzise, ja penibel gearbeitet zu haben. Ausgehend von Lektüren und Beobachtungen sei er zu Reflexionsleistungen und Formulierungskünsten gelangt, die mit dem Fleiß eines „Kaufmannschiffes“ verglichen werden. Anschließend wird diese Genealogie eines erfahrungsfundierte Arbeitsprozesses mit dem eigentlich kritischen Telos, der Polemik auf dem „Schlachtfelde“ der aufklärerischen Öffentlichkeit, verknüpft. Das doktrinale Ziel seiner im expliziten Selbstanspruch „neuen Aesthetik“ besteht jedoch in der theologischen „Hauptsumme“ von H.s Den-

ken und Schreiben: „Fürchtet Gott und gebt Ihm die Ehre, denn die Zeit Seines Gerichts ist kommen, und betet an Den, der gemacht hat Himmel und Erden und Meer und die Wasserbrunnen.“

Im Stile postulativer Predigten wird der Leser auf seine soteriologische Bedingtheit, gar auf eine Endzeitstimmung eingeschworen, auf die er sich mit der Verehrung des Schöpfergottes vorzubereiten hat. Diese religiöse Botschaft ist der Kern der H.'schen Ästhetik. Es ist diese spezifisch religiöse Ausrichtung des weltanschaulichen Fundamentum inconcussum der Theorien zum Schönen und der Kunst H.s, die eine deutliche Grenze gegen die Ästhetik und Philosophie des SuD markiert (vgl. Luserke 2010, 94). Konnte noch die sprachliche und stilistische Ausführungsform dieser Apostille, die Inszenierung des Autors zum Leser, der polemische Duktus sowie die Legitimation des Innovativen durch philologische und systematische Akribie die Protagonisten des SuD ansprechen, so musste – mit Ausnahme der Theologen Herder und Lavater – vom theologischen Fundament entweder abstrahiert werden oder sie führte zur Distanz.

Werke

Hamann, Johann Georg: Apostille, in: ders.: Sämtliche Werke. 6 Bde. Hg. v. Josef Nadler. Bd. 2. Wien 1950, 217 (= N).

Forschung

Bayer, Oswald: Schöpfung als Anrede: zu einer Hermeneutik der Schöpfung. Tübingen 1990, 9–32.

Chrostowska, Sylwia Dominika: Literature on Trial. The Emergence of Critical Discourse in Germany Poland and Russia, 1700–1800. Toronto u. London 2012, 81–82.

Irmischer, Hans Dietrich: Herders *Dithyrambische Rhapsodie*, in: ders.: „Weitstrahlendes Denken“. Studien zu Johann Gottfried Herder. Würzburg 2009, 283–294.

Jørgensen, Sven Aage: Johann Georg Hamann. Stuttgart 1976, 90–91.

Jørgensen, Sven Aage: Kommentar, in: Johann Georg Hamann: Sokratische Denkwürdigkeiten. Aesthetica in nuce. Hg. v. Sven Aage Jørgensen. Stuttgart 1968, 146.

Luserke, Matthias: Sturm und Drang. Autoren – Texte – Themen. Bibliographisch ergänzte Ausgabe. Stuttgart 2010, 93–94.

Gideon Stiening

Ardinghello und die glückseligen Inseln. Eine Italienische Geschichte aus dem sechzehnten Jahrhundert

V: Wilhelm Heinse

E: 1783–ca. 1786

D: Lemgo 1787

Wilhelm Heinses Hauptwerk, der Roman *Ardinghello*, erschien anonym 1787 in zwei Bänden bei der Meyerschen Buchhandlung in Lemgo. Teilabdrucke mit dem Titel *Künstlerbacchanal, Ueber Raphael und Ueber Antiken vom ersten Range* waren bereits 1785/1786 in Heinrich Christian Boies (1744–1806) Zeitschrift *Deutsches Museum* erschienen. Der Roman ist in mehrfacher Hinsicht als Frucht von H.s Italienaufenthalt in den Jahren 1780–1783 zu betrachten. Zum einen sind die kunsttheoretischen und -beschreibenden Passagen zu einem Großteil aus den italienischen Aufzeichnungen zusammengesetzt, zum anderen fand H. in Italien historische Quellen, die der abenteuerlichen Handlung als Vorbild dienten (vgl. Herrmann 2010, 60–63). Dieser Umstand schlägt sich auch in der Herausgeberfiktion nieder: Alles nun Folgende, so behauptet die Vorrede, sei die Übersetzung eines handschriftlichen Manuskripts aus einer italienischen Bibliothek.

Der Roman erzählt in fünf Teilen die Geschichte des florentinischen Adligen und

Malers Ardinghella. Die Handlung beginnt im Frühjahr 1574 in Venedig und endet vier Jahre später auf der griechischen Insel Paros (vgl. Baeumer 1975, 675). Obwohl der Roman somit zur Zeit der italienischen Renaissance spielt, handelt es sich nicht um einen historischen Roman im klassischen Sinne (vgl. ebd., 682). Im Zentrum steht nicht die Epoche der Renaissance, sondern vielmehr der Protagonist Ardinghella als Lebenskünstler, Frauenheld, Abenteurer, Kunsttheoretiker und Politiker, kurz: als „Kernmensch“, wie H. diese Mischung aus dem Genie des SuD und dem „uomo universale“ der Renaissance (vgl. Goer 2006, 157) nennt. Der *Ardinghella* ist also auch Künstlerroman, allerdings in einem eingeschränkten Sinn, da „die Kunst und das Künstlerleben nur ein Durchgangsstadium, ein Mittel zur Bildung und zum Genuß sind“ (Baeumer 1975, 690).

Der erste Teil des Romans wird von einem jungen Venezianer namens Benedikt erzählt: In geradezu rasendem Tempo wird berichtet, wie dieser von Ardinghella nach einem Sturz ins Meer gerettet wird, wie sich die beiden jungen Männer anfreunden und über Kunst diskutieren, zusammen an den Gardasee fahren, wie Ardinghella sich in eine junge Frau namens Cäcilia verliebt und sie verführt, wie seine Angebetete verheiratet wird und er ihren Ehemann Marc Anton auf der Hochzeit tötet, da er in diesem den Mörder seines Vaters erkannt hat. Die Handlung speist sich aus Versatzstücken der Erzählliteratur der italienischen Renaissance und weist namentlich die Struktur einer ‚bella vendetta‘-Geschichte auf (vgl. Brecht 1911, 30 f.).

Während der erste Teil noch relativ aktionsreich ist, wird die Handlung in den folgenden Teilen zunehmend von langen dialogischen und theoretischen Passagen durchbrochen. Ab dem zweiten Teil wird die

Erzählerfunktion hauptsächlich von Briefen des Protagonisten übernommen, die teilweise so umfangreich sind, dass Ardinghella Benedikt als Erzähler verdrängt. In seinen Briefen berichtet er dem Freund von seiner Reise durch Italien, seinen Abenteuern und Liebschaften, seinem Leben am Hof, aber auch von Kunsterlebnissen und langen Gesprächen über Kunst, Politik und Philosophie. Diese „Doppelstruktur“ aus „bewegtem Geschehen und gelehrten Gesprächen“ (Goer 2006, 163) ist charakteristisch für den *Ardinghella* wie auch für die späteren Romane H.s. Zusammengehalten werden die beiden Komponenten lediglich durch den Protagonisten (vgl. ebd., 162).

Bereits durch seinen Namen ist Ardinghella als ein außergewöhnlicher Mensch gekennzeichnet: Als Wurzel lässt sich sowohl das Wort ‚ardere‘ (ital. brennen) als auch ‚ardire‘ (ital. wagen) bestimmen (vgl. Brecht 1911, 13 ff.). Ardinghellos „Feuernatur“ (Goer 2006, 158), die bereits in der Vorrede in einer Fabel thematisiert wird (vgl. Heinse 1975, 7), ist auch den anderen Figuren des Romans nicht immer verständlich. So dient Benedikt z. B. deutlich als Vermittlerfigur zwischen den radikalen Ansichten Ardinghellos bezüglich Sexualität, Kunst und Politik und den LeserInnen (vgl. Bernauer 1998, 97).

Der Held durchläuft zwar verschiedene Stationen, die ihn zu seinem Platz in der Welt führen, dennoch ‚entwickelt‘ er sich nicht wie die Figuren des Bildungsromans, sondern entfaltet vielmehr seine von Anfang an vorhandenen vielfältigen Anlagen (vgl. Goer 2006, 157). Am Ende des Romans gründen Ardinghella und eine Gruppe Gleichgesinnter (darunter auch Benedikt) eine freie Gesellschaft auf den „glückseligen Inseln“ Griechenlands: „Wir machten uns die gesellschaftlichen Bürden so leicht wie möglich zu ertragen und genossen alle Wonne dieses

Lebens unter dem milden Himmelsstrich“ (Heinse 1975, 373). Diese Utopie entsteht aus der Ablehnung gesellschaftlicher Konventionen und etablierter Moralvorstellungen, mit denen Ardinghello im Verlauf des Romans immer wieder in Konflikt gerät.

Zentrale Themen, die im Roman verhandelt werden, sind zeitgenössische Kunstdiskurse, Ästhetik, Naturphilosophie und Metaphysik, die Vorbildfunktion der Antike, Politik, Liebesdiskurse und immer wieder das Thema des herausragenden Individuums, des „Kernmenschen“, der im Roman durch den Titelhelden verkörpert wird. Bereits auf den ersten Seiten des Romans verkündet Ardinghello sein ästhetisches Credo, indem er gegen die „armseligen Schelme, die weiter nichts als ihr Handwerk nach Gipsen erlernt haben“, wettet und gegen sie die „Kernmenschen“ anführt, „die die Schönheiten, welche in ihrem Jahrhundert aufblühten, mit lebendigen Herzen in sich erbeutet haben“. (Ebd., 12) Auffallend lange dialogische Passagen stellen Thesen zur Ästhetik (sogenanntes ‚Künstlergespräch‘, ebd., 164–190) und Naturphilosophie (sogenanntes ‚Philosophiegespräch‘ auf dem Dach des Pantheons, ebd., 263–317) vor: Im ‚Künstlergespräch‘ über „Michelangelo, Raffael und Antiken“ (ebd., 164) werden zentrale ästhetische Fragen nicht etwa des 16., sondern des 18. Jh.s verhandelt: die Rolle der Naturnachahmung, der Erhabenheitsbegriff, das Wesen der Kunst und ihre Grenzen, der Wettstreit zwischen den Künsten – als Paragone zwischen Malerei und Bildhauerei durchaus ein Thema der Renaissance, in der Ergänzung um die Poesie jedoch ein von Gottfried Ephraim Lessings (1729–1781) *Laokoon*-Aufsatz (1766) inspirierter Anachronismus. Die Debatte wird bestimmt von Ardinghellos Kunstauffassung, nach der das höchste Ideal der Künste „Schönheit mit lebendigem Cha-

rakter“ (ebd., 176) sei. Die Natur ist für Ardinghello der „ästhetische, moralische und gesellschaftliche Maßstab“ (Baeumer 1975, 685). Zwar finden sich Ardinghellos feurig vorgebrachte Thesen – teilweise fast wörtlich – zu einem großen Teil in den Aufzeichnungen H.s, jedoch ist Ardinghello nicht ohne Weiteres mit seinem Autor H. gleichzusetzen, wie dies in der früheren Forschung häufig geschehen ist (vgl. ebd., 696).

Das ‚Künstlergespräch‘ mündet schließlich in ein „echtes Bacchanal“ (Heinse 1975, 196), das den vorher als ideal thematisierten unbeschwerten Umgang der alten Griechen mit sinnlichem Genuss in die Gegenwart holt. Im Erlebnis des Bacchanals werden Kunst (hier in Form von Musik und Tanz) und Erotik (die Teilnehmer entkleiden sich) miteinander verschmolzen. Diese Mischung bestimmt auch die zahlreichen Liebesabenteuer Ardinghellos, die die Handlung maßgeblich dynamisieren. Auf seiner Reise begegnet der Protagonist verschiedenen Frauen(typen), die unterschiedliche Stadien der sinnlichen Freiheit markieren. Schließlich findet er in der emanzipierten und unabhängigen Fiordimona eine Frau, mit der eine sinnlich-geistige Beziehung ohne Rücksicht auf gesellschaftliche Zwänge möglich ist. Erotik und Kunsterlebnis hängen hier insofern zusammen, als die zahlreichen Kunstbeschreibungen im Roman häufig in unmittelbarer Nähe zu Liebesszenen (vgl. Vedder 2011, 175) stehen, darüber hinaus aber auch von einem erotisierenden Blick auf Werke der bildenden Kunst geprägt sind (vgl. Bernauer 1998, 124). Diese „Sexualisierung des Ästhetischen“ (Sauder 1998) ist bereits Charakteristikum von H.s sogenannten *Düsseldorfer Gemäldebrieffen* (1776/1777) und der Kunstbeschreibungen in den italienischen Aufzeichnungen, dort in fast pornografischer Ungezügeltheit.

Die Mischung aus gelehrten Dialogen, Kunstbeschreibungen und erotischen Szenen war es auch, die die zeitgenössischen LeserInnen am meisten irritierte. Während man dem Roman eine gewisse Beliebtheit nicht absprechen kann – allein in den ersten sieben Jahren erlebt er bereits drei Auflagen (vgl. Baeumer 1975, 648) –, sind die Reaktionen ambivalent. Schnell gewinnt der *Ardinghello* den Ruf eines Skandalbuches. Die Publikumsreaktionen sind geprägt von einer „Zwiespältigkeit von sinnlicher Begeisterung und moralischer Entrüstung“ (ebd., 641 f.). Gelobt wurde höchstens die Sprache, wohingegen die genussverherrlichende Perspektive auf Kunst und Leben eher Ablehnung hervorrief. So gesteht Heinrich Christian Boie in einem Brief an Anton von Halem (1752–1819): „Ich möchte dies Stück haben schreiben können und doch nicht geschrieben haben“ (zit. nach Leitzmann 1938, 26).

Von nachhaltiger Wirkung waren die rückblickenden Einschätzungen Goethes und Schillers. Goethe unterstellt H., den er in seiner Jugend durchaus noch wohlwollend betrachtet hatte, er habe im *Ardinghello* lediglich versucht, „Sinnlichkeit und abstruse Denkweisen durch bildende Kunst zu veredeln und aufzustutzen“ (zit. nach ebd., 33). Auch Schiller lehnte den *Ardinghello* als „sinnliche Karrikatur ohne Wahrheit und ohne ästhetische Würde“ (zit. nach ebd., 36) ab. Besonders der *Ardinghello* wurde von verschiedenen Generationen von Schriftstellern, z. B. von den Romantikern und dem Jungen Deutschland, wiederentdeckt und als Vertreter der eigenen Gesinnung *avant la lettre* gefeiert. Eine unmittelbare Wirkung des Romans ist auch in den Künstlerromanen der Romantiker (z. B. Ludwig Tiecks *Franz Sternbald* [1798] und Clemens Brentanos *Godwi* [1800 f.]) sowie in Friedrich Hölderlins Brief-

roman *Hyperion* (1797 u. 1799) spürbar (vgl. Baeumer 1975, 648 f.). Bis weit ins 19. Jh. hinein beurteilte die gültige Literaturgeschichte den Roman jedoch nach den Maßstäben Goethes und Schillers (vgl. Theile 1998, 7). Der *Ardinghello* begründete somit erst wirklich H.s Ruf – im positiven wie im negativen Sinne.

Werke

Heinse, Wilhelm: *Ardinghello oder die glückseligen Inseln. Eine Italiänische Geschichte aus dem sechszehnten Jahrhundert*. Hg. v. Max L. Baeumer. Stuttgart 1975.

Forschung

Baeumer, Max L.: Nachwort, in: Wilhelm Heinse: *Ardinghello oder die glückseligen Inseln. Eine Italiänische Geschichte aus dem sechszehnten Jahrhundert*. Hg. v. Max L. Baeumer. Stuttgart 1975, 641–718.

Bernauer, Markus: Kunst als Natur – Natur als Kunst. Wilhelm Heines Entwurf der italienischen Renaissance, in: *Das Maß des Bacchanten. Wilhelm Heines Über-Lebenskunst*. Hg. v. Gert Theile. München 1998, 91–124.

Brecht, Walther: Heinse und der ästhetische Immoralismus. Zur Geschichte der italienischen Renaissance in Deutschland. Nebst Mitteilungen aus Heines Nachlaß. Berlin 1911.

Goedeke IV, 1.2, 887.

Goer, Charis: *Ungleiche Geschwister. Literatur und die Künste bei Wilhelm Heinse*. München 2006.

Herrmann, Leonhard: *Klassiker jenseits der Klassik. Wilhelm Heines Ardinghello – Individualitätskonzeption und Rezeptionsgeschichte*. Berlin u. a. 2010.

Hofmann, Michael: Radikaler Sensualismus. Entsublimierung als Grundimpuls in Heines *Ardinghello*, in: *LJb* 8/9 (1998/1999), 229–254.

Killy 5, 221.

Kosch 2, 776.

Leitzmann, Albert (Hg.): *Wilhelm Heinse in Zeugnissen seiner Zeitgenossen*. Jena 1938.

Macher, Heinrich: Heines *Ardinghello* als Ergebnis seiner Italienreise, in: *Italienbeziehungen des klassischen Weimar*. Hg. v. Klaus Manger. Tübingen 1997, 153–179.

Sauder, Gerhard: *Fiktive Renaissance: Kunstbeschreibungen in Wilhelm Heines Roman Ardinghello*, in:

Romantik und Renaissance. Die Rezeption der italienischen Renaissance in der deutschen Romantik. Hg. v. Silvio Vietta. Stuttgart u. a. 1994, 61–73.

Sauder, Gerhard: Die Sexualisierung des Ästhetischen bei Heinse, in: Das Maß des Bacchanten. Wilhelm Heines Über-Lebenskunst. Hg. v. Gert Theile. München 1998, 77–90.

Stauf, Renate: Italienbilder der deutschen Vor- und Frühromantik. Wilhelm Heine: *Ardinghello*, Ludwig Tieck: *Franz Sternbalds Wanderungen*, in: GRM 55 (2005), 45–60.

Theile, Gert: Einleitung, in: Das Maß des Bacchanten. Wilhelm Heines Über-Lebenskunst. Hg. v. Gert Theile. München 1998, 7–12.

Vedder, Björn: Wilhelm Heine und der so genannte Sturm und Drang. Künstliche Paradiese der Natur zwischen Rokoko und Klassik. Würzburg 2011.

Juliane Blank

Aus Goethes Brieftasche

V: Johann Wolfgang Goethe

E: 1773–1775

D: Leipzig 1776

Aus Goethes Brieftasche (oder *Anhang aus Goethes Brieftasche*) gilt als eine der wichtigsten und konsequentesten Darstellungen der ästhetischen Grundsätze des SuD, aber auch als eine der undurchsichtigsten (vgl. Fischer-Lamberg 1973. Bd. 5, 485). Der Text besteht aus acht kleineren Stücken: einer Einleitung, zwei Prosatexten (*Nach Falkonet und über Falkonet* und *Dritte Wallfahrt nach Erwins Grabe im Juli 1775*) und fünf Gedichten, die zum Teil auch in anderen Fassungen oder unter anderen Überschriften erschienen (*Brief, Guter Rat auf ein Reißbrett auch wohl Schreibtisch, Kenner und Künstler, Wahrhaftes Märchen und Künstlers Morgenlied*). Diese einzelnen Stücke sind in Form, Stil, Inhalt und Genesis so unterschiedlich, dass es den Anschein hat, als seien sie zufällig zusammengeworfen. Der

Zugang zu *Aus Goethes Brieftasche* ist außerdem dadurch erschwert, dass fast alle Werkausgaben, da sie entweder nach Chronologie oder nach Gattungen geordnet sind, den Text in seine Bestandteile auflösen und außerdem oft nur andere Fassungen der Gedichte darbieten. Inhaltlich Gemeinsames liegt bloß darin, dass sie alle direkt oder indirekt Beobachtungen über die bildende Kunst enthalten. Wie sie sich aber zueinander und zum Haupttext des Buches verhalten, in dem sie zum ersten Mal gedruckt wurden, Heinrich Leopold Wagners 1776 erschienene Übersetzung von Louis-Sébastien Merciers (1740–1814) *Du Théâtre ou nouvel essai sur l'Art Dramatique* (1773), wird nicht erklärt, und darüber hat sich schon die einzige erhaltene zeitgenössische Rezension – in Nicolais (1733–1811) *Allgemeiner deutscher Bibliothek* – beklagt. Die neuere Rezeption erkennt die Bedeutung von *Aus Goethes Brieftasche*, aber auch sie hat die Tendenz, einzelne Texte, vor allen die Einleitung (vgl. Schwinger 1935; Wilkinson u. Willoughby 1962; Potter 1989) und das Gedicht *Künstlers Morgenlied* (vgl. Vaget 1986; Kemp 1987; Wellbery 1996), isoliert zu untersuchen.

Dem Anschein des sorglos Zusammengeworfenen entspricht der Titel der Textsammlung, und in dem ersten Stück, der Einleitung, erklärt G. ihre Entstehung. Er habe früher (in der Januarausgabe 1775 der *Frankfurter gelehrten Anzeigen*) versprochen, Wagners Mercier-Übersetzung *Neuer Versuch über die Schauspielkunst* mit Anmerkungen zu versehen, aber nun sei ihm „die Lust vergangen“ (FA 18, 174) und er biete als Ersatz diese „Bemerkungen und Grillen des Augenblicks“ (ebd.) an. Er gibt auch zu, dass diese Texte vor allem die bildende Kunst zum Gegenstand haben, „also hier am unrechten Platz hingeworfen [scheinen]“ (ebd., 175). Es gibt eine Reihe von pragmatischen Gründen,

warum sich G. gegen Anmerkungen entscheiden haben kann, unter ihnen seine Schwierigkeiten mit Wagner in Bezug auf dessen Satire *Prometheus, Deukalion und seine Recensenten* (1775) (vgl. [Mercier/Wagner] 1967, XVII), aber der Anschein der sorglosen Zufälligkeit ist – auch – ein rhetorisches Mittel. Er legitimiert das Fragmentarische dieses Textes und vollzieht einen deutlichen Bruch mit dem traditionell argumentativ-diskursiven Darstellungsstil ästhetischer Abhandlungen, und gleichzeitig veranschaulicht er die Theorie der ‚inneren Form‘, die hier in der Einleitung zum ersten Mal explizit dargelegt wird. Es muss nämlich G. klar geworden sein, dass Anmerkungen nicht mehr genügen würden, um Merciers Argumente auf den Stand des SuD zu bringen. Mercier hatte Diderots (1713–1784) Kritik des Klassizismus erweitert und vertieft, und G. bezeugt ihm „viel Wahres, Gutes und Edles“ (FA 18, 174). Vor allem hatte sich Mercier mit den moralischen und politischen Wirkungen des Dramas befasst, dabei aber das Drama zu sehr als Mittel zu einem bestimmten und beabsichtigten Endeffekt verstanden und das kreative Moment im Ästhetischen heruntergespielt. – Gerade an dem Punkt, wo Mercier dem Moralischen dem Ästhetischen gegenüber den Vorzug gibt, und zwar auf Kosten von Homer, hatte ja Wagner in seiner Übersetzung eine längere Anmerkung angebracht, die Lenz gegen Mercier zitiert (vgl. [Mercier/Wagner] 1967, 292f.).

Deswegen benutzte G. einen dynamischen Begriff des Künstlerischen und eine experimentelle Darstellungsform, um sich von der Mercier’schen ebenso wie von der klassizistischen Verdinglichung des theatralischen Kunstwerks zu befreien. Die Idee einer inneren Form geht auf die ‚inward form‘ von Shaftesbury (1671–1713) zurück und gehört einer älteren Tradition hermetischen Schrei-

bens an, bei der die eigentliche Bedeutung eines Textes tief unter seiner Oberfläche liegt. Für G. ist sie hier in erster Linie ein Mittel, um gegen die Regelästhetik geltend zu machen, dass die Befreiung von den klassizistischen – etwa aristotelischen – Regeln keineswegs zur Formlosigkeit führen muss: Das Kunstwerk kann ein zusammenhängendes Ganzes sein, ohne spezifischen, tradierten, messbaren Normen zu gehorchen. Eben die Art und Weise dieses Zusammenhängens nennt er die innere Form des Kunstwerks, „eine Form [...], die nicht mit Händen gegriffen, die gefühlt sein will“ (FA 18, 174). Zwar laufe das Kunstwerk Gefahr „verworren“ zu sein, wenn sich der Künstler von den Regeln befreit, aber es werde zumindest nicht kalt. Andererseits kämen „verschobne Geburten des Geists“ (ebd.) hervor, wenn der Künstler die innere Form vernachlässigt, d. h. die Seinsweise eines jeden Inhalts nicht respektiert. Das bedeutet wiederum nicht, dass das Kunstwerk die Wirklichkeit einfach reproduzieren soll, sondern es ist das Medium, durch das die Wirklichkeit vermittelt wird: „Jede Form, auch die gefühlteste, hat etwas Unwahres, allein sie ist ein für allemal das Glas, wodurch wir die heiligen Strahlen der verbreiteten Natur an das Herz der Menschen zum Feuerblick sammeln“ (ebd., 174 f.).

G. geht hier weit über das klassische ‚aptum‘ hinaus und nimmt Gedanken über das Verhältnis von Form und Inhalt auf, die ihn in Herders *Fragmenten* tief beeindruckt hatten (vgl. den Brief an Herder vom 10. 7. 1772, FA 28, 255–258). Damit erreicht er eine Ebene der Analyse, die der Kunst im Allgemeinen gilt und nicht nur dem Drama. Für Mercier war das Theater der Raum par excellence, durch den die Kunst die Menschen gegen die Normen der höfischen Kultur mobilisieren konnte. G. dagegen – ästhetisch

radikaler, politisch bzw. kulturpolitisch versöhnlicher – untersucht die schöpferische Kraft, die das Kunstwerk als Kunstwerk erst entstehen lässt, und so verlangt er, dass der Leser den „salto mortale“ mache über „die Gräben, wodurch Kunst von Kunst gesondert wird“. (FA 18, 175) Es gibt sicherlich persönliche Gründe (Begabung, Erfahrung), warum G. die plastischen Künste, die Skulptur, die Architektur und die Malerei als Exempel der Kunst im Allgemeinen wählte, aber dadurch konnte er auch die Fähigkeit des Künstlers betonen, sein Material in einem physischen Medium kreativ umzugestalten. G. stellt nicht das fertige Kunstwerk, sondern den Prozess des Kunstschaffens in den Vordergrund, und diesen betrachtet er als einen zutiefst natürlichen Prozess. Deswegen wählt er neben den plastischen Künsten als zweite Motivgruppe die Befriedigung der natürlichen menschlichen Bedürfnisse. In einem der Gedichte, *Brief* (das aus zwei früheren Gedichten aus Briefen an Merck [1741–1791] zusammengestellt und später als *Sendschreiben* gedruckt wurde), erscheinen sie in Form von Essen und Trinken. Häufiger steht die Liebe als Metapher für die künstlerische Kreativität ein, weil sie die Gelegenheit gibt, die Kunst mit Spontaneität, natürlicher Selbstverständlichkeit und Selbsterfüllung zu assoziieren und als das Gegenteil des Künstlichen und Entfremdeten zu codieren. Daraus ergibt sich als dritte Motivgruppe die Gegenüberstellung des wahren Kunstliebenden (des wahren Liebenden) und des Philisters.

Das zweite Stück dieser Textsammlung, *Nach Falkonet und über Falkonet*, besteht aus einer Reihe lose zusammenhängender Überlegungen über die echte Kunst. Der Ausgangspunkt ist eine übersetzte Passage aus den *Observations sur la Statue de Marc-Aurèle et sur d'autres objets relatifs aux Beaux-Arts*,

adressées à M. Diderot, die der französische Bildhauer Étienne Maurice Falconet (1716–1791) 1771 einem früher in der *Encyclopédie* veröffentlichten Artikel entnommen hatte. Das Argument, das G. angezogen zu haben scheint, ist, dass sich der wahre Künstler weniger von dem zu bearbeitenden Material als von der Natur um sich angesprochen fühlt. Bezeichnend für den jungen G. ist, dass es für ihn eine Kontinuität zwischen diesen Objekten der Natur und seinen individuellen Gefühlen gibt: „Wer ist nicht einmal beim Eintritt in einen heiligen Wald von Schauer überfallen worden? [...] Wem hat nicht in Gegenwart seines Mädgens die ganze Welt golden geschienen? Wer fühlte nicht an ihrem Arme Himmel und Erde in wonnevollsten Harmonien zusammenfließen?“ (FA 18, 177) Jeder sei fähig, sich auf diese Weise der Natur zu öffnen: Der Künstler sei derjenige, der tiefer in die Natur eindringt und fähig ist, sie – wie Gott – in ihrem kausalen Zusammenhang zu begreifen (vgl. ebd.).

Der Kontrast zwischen der uneigentlichen, bildlichen – eben ästhetischen – und der argumentativ-diskursiven Form der Sprache kommt demonstrativ im dritten Text zum Vorschein, *Dritte Wallfahrt nach Erwins Grabe im Juli 1775*, der sich auf G.s dritten Besuch des Straßburger Münsters bezieht. G. benutzt hier die Struktur einer Wallfahrtsliturgie, und die Sprache, die ihn während seiner Besteigung des Münsterturms begleitet, ist die ekstatische, stammelnde Sprache der emotionalen Überwältigung. Es ist dieselbe Sprache, die er im Aufsatz *Von deutscher Baukunst* (1772) benutzte, die er hier beschreibt und gleichzeitig reproduziert: „Wunderlich war's von einem Gebäude geheimnisvoll reden, Tatsachen in Rätsel hüllen, und von Maßverhältnissen poetisch lallen!“ (FA 18, 182) Am Schluss des Textes trifft der fiktionalisierte G.

den fikionalisierten Lenz, und die „Empfindung ging in Gespräche über, unter welchen die übrigen Stationen vollendet wurden. Mit jedem Tritte überzeugte man sich mehr: daß Schöpfungskraft im Künstler sei aufschwellendes Gefühl der Verhältnisse, Maße und des Gehörigen, und daß nur durch diese ein selbständig Werk, wie andere Geschöpfe durch ihre individuelle Keimkraft hervorgebracht werden“ (ebd., 183). Die relativ trockene, abstrakte Sprache dieses Epilogs hebt das Poetische, Exaltierte der früheren Stationen der Wallfahrt auf und wird dann selber durch das Fragmentarische des Textes aufgehoben, denn direkt darauf folgt eine Sequenz von Gedichten, die formal, stilistisch und inhaltlich einen radikalen Kontrast darstellen.

Die beiden ersten Gedichte der Sammlung, *Brief* und *Guter Rat auf ein Reißbrett auch wohl Schreibtisch* (früher als *Denk und Trostsprüchlein* und später als *Guter Rat* gedruckt), zeigen, wie die künstlerische Kreativität zu den normalen natürlichen Prozessen des Menschen in seiner Physikalität gehört. *Kenner und Künstler* und *Wahrahaftes Märchen* (auch als *Anekdote unsrer Tage*, als *Der Kenner* und als *Kenner und Enthusiast* veröffentlicht) stellen den Künstler dem Philister, dem „Kenner“, gegenüber. Für den Künstler komme es darauf an, „Daß ich mit Göttersinn / Und Menschenhand / Vermög zu bilden / Was bei meinem Weib / Ich animalisch kann und muß!“ (FA 1, 218) Der Kenner dagegen „Registriert in Katalogum / Mir meine Göttersöhne“ (ebd., 223). Das letzte Gedicht der Sammlung, *Künstlers Morgenlied*, ist eine komplexere Darstellung des künstlerischen Schöpfungsprozesses und zeigt, wie die Intensität des Gefühls die Phantasie des Künstlers anspornen kann, in diesem Fall erstens durch die Lektüre Homers und zwei-

tens durch die Liebe: „Ach wie du ruhest neben mir / Mich schmachtetst liebend an / Und mir's vom Aug durchs Herz hindurch / In Griffel schmachtete“ (ebd., 200).

Aus *Goethes Brieftasche* enthält die Umriss einer Theorie des Ästhetischen, die versucht, sich von der reduktiven Verdinglichung der zeitgenössischen Diskussionen zu befreien, indem sie die Dynamik und die natürliche Selbstverständlichkeit des künstlerischen Schaffensprozesses herausarbeitet. Die besondere Leistung des Textes liegt in der Konsequenz, mit der ästhetische Mittel dazu eingesetzt werden. Die Vielfältigkeit dieses fragmentierten Textes fordert den Leser auf, einen ‚salto mortale‘ zu machen und mit seiner Einbildungskraft und seinen Emotionen Kategorien zu begreifen, die sich dem aufklärerischen Regelkanon entziehen.

Werke

Goethe, Johann Wolfgang: Gedichte 1756–1799. Hg. v. Karl Eibl. Frankfurt a.M. 1987 (= FA 1). – Ästhetische Schriften 1771–1805. Hg. v. Friedmar Apel. Frankfurt a.M. 1998 (= FA 18). – Von Frankfurt nach Weimar. Briefe, Tagebücher und Gespräche vom 23. Mai 1764 bis 30. Oktober 1775. Hg. v. Wilhelm Große. Frankfurt a.M. 1997 (= FA 28). – Der junge Goethe. Hg. v. Hanna Fischer-Lamberg. Neu bearbeitete Ausgabe. 5 Bde. Berlin 1963–1973.

[Mercier, Louis-Sébastien/Wagner, Heinrich Leopold:] Neuer Versuch über die Schauspielkunst. Aus dem Französischen. Mit einem Anhang aus Goethes Brieftasche. Faksimiledruck nach der Ausgabe v. 1776. Mit einem Nachwort v. Peter Pfaff. Heidelberg 1967, 483–508.

Forschung

Goedeke 4.3, 140–141.

Graham, Ilse: Goethe and Lessing. The Wellsprings of Creation. London 1973.

Hill, David: The Inner Form of *Aus Goethes Brieftasche*, in: Goethe at 250. London Symposium. Hg. v. T.J. Reed u. a. München 2000, 109–120.

Hill, David: Fragments in the Sturm und Drang and Romanticism: Goethe, Coleridge and Herder, in: LJB 18 (2011), 79–96.

Kemp, Friedhelm: Schöpfungskraft und Frustration. Nachbemerkungen zu Künstlers Morgenlied, in JbDSG 31 (1987), 104–116.

Potter, Edith: The Aesthetic Views of Young Goethe, in: Eighteenth-Century German Authors and their Aesthetic Theories: Literature and the Other Arts. Hg. v. Richard Critchfield u. Wulf Koepke. Columbia 1989, 61–76.

Schwinger, Reinhold: Innere Form, in: ders. u. Heinz Nicolai: Innere Form und dichterische Phantasie. Zwei Vorstudien zu einer neuen deutschen Poetik. Hg. v. K.J. Obenauer. München 1935, 1–89.

Vaget, Hans Rudolf: Dilettantismus und Meisterschaft. Zum Problem des Dilettantismus bei Goethe: Praxis, Theorie, Zeitkritik. München 1971.

Vaget, Hans Rudolf: Eros und Apoll. Ein Versuch zu *Künstlers Morgenlied*, in: JbDSG 30 (1986), 196–217.

Wellbery, David E.: The Specular Moment. Goethe's Early Lyric and the Beginnings of Romanticism. Stanford 1996.

Wilkinson, Elizabeth M. u. L.A. Willoughby: The Blind Man and the Poet: an early Stage in Goethe's Quest for Form, in: German Studies. Presented to Walter Horace Bruford. London 1962, 29–57.

David Hill

Blunt oder der Gast

V: Karl Philipp Moritz

E: 1776–1781

D: Berlin 1780/1781

UA: Heidelberg 12. 12. 1986

Wie der Roman *Anton Reiser* (1785–1790) bezeugt, gilt Karl Philipp Moritz' Neigung mehr der Institution des Theaters als der Gattung des Dramas. Dennoch sind auch dramatische Versuche von M. erhalten, darunter gleich in zwei Fassungen *Blunt oder der Gast*, entstanden zwischen 1776 und 1781. Die erste Fassung – mit der Zustandsbezeichnung ‚Fragment‘ – wird 1780 in drei Ausgaben der

Berliner *Litteratur- und Theater-Zeitung* abgedruckt. Die zweite Fassung erscheint als Buch mit der Gattungsbezeichnung ‚Schauspiel in einem Aufzuge‘ 1781 in Berlin.

Die Handlung spielt im Rahmen einer bürgerlichen Familie, und es geht dabei vor allem um die Verhaltens- und Empfindungsweisen einzelner Mitglieder dieser Familie. Blunt und seine Frau Gertrude, einstmals wohlhabend, haben ihren Besitz verloren – mit der Folge, dass Blunt, der sich von Gott „verstoßen“ fühlt, seinerseits den gemeinsamen Sohn „verstoßen“ hat (Moritz 1999. Bd. 1, 26), der dann bei einem Schiffsbruch umgekommen sein soll. Jetzt leben sie mit ihrer sechsjährigen Tochter Adelheid zusammen und haben „gestern“ den „letzten Bissen verzehrt“. (Ebd.) Blunt ist gegenüber seinem Bruder, dem reichen Bürgermeister, feindselig gesinnt und lehnt es ab, diesen um Hilfe zu bitten. Darum ist aufgrund der Not das letzte noch verbliebene Bett für die Nacht einem reichen Fremden überlassen worden. Schwankend zwischen Wutanfällen und Phantasmagorien, die Blunt seinem „Dämon“ (ebd., 27) zuschreibt, ermordet er in der Nacht den schlafenden Fremden, ohne dass Gertrude ihn hindern kann. Die Szene wechselt am nächsten Morgen in das Haus des Bürgermeisters, aus dessen Gespräch mit seiner Tochter Mariane hervorgeht, dass der Fremde Blunts Sohn ist, der den Schiffsbruch überlebt hat, dass er mit Mariane verlobt ist und dass er nur aufgrund einer „Grille“ (ebd., 31) eine Nacht unerkannt unter dem Dach seiner Eltern hat verbringen wollen. Blunt, über den wahren Sachverhalt aufgeklärt, ist voller Reue. Er landet im Kerker und malt sich aus, wie es wäre, wenn in der vergangenen Nacht der Fremde rechtzeitig aufgewacht wäre und „das Geschehene“ nur „ein Traum wäre“. (Ebd., 44)

Hier wird der Fortgang unterbrochen, ein Ich, das der Autor selbst sein muss, appelliert in einem Gedicht an die Phantasie: Sie solle den „Augenblick“ vor der Tat zurückrufen, „Der Mörder“, der noch kein Mörder ist, „stehe da. / Noch mit dem Messer in der Hand“, „Dann knüpfe du den Faden an, / Da, wo ich ihn zerriß! / Es brech' ein heitrer Morgen an, / Statt jener Finsternis!“ (Ebd., 45) Die Phantasie als eine quasi überindividuelle Macht erfüllt die Bitte des Ich: Das Drama kehrt zum Augenblick vor der Tat zurück und präsentiert nun eine alternative Entwicklung der Handlung – „ein geradezu gespenstisch problemfreies happy end“ (Schmidt-Hannisa 2010, 70) – im selben realistischen Stil wie das Vorherige: Der Fremde erwacht noch rechtzeitig und offenbart sich als Blunts Sohn, Blunt, obwohl erst unglaublich, lässt ab von seinem Vorhaben, der Bürgermeister und Mariane kommen hinzu, Blunt gesteht voller Reue, was er vorhatte, und wird von seinem Sohn beschwichtigt, er versöhnt sich mit seinem Bruder und verspricht: „alle Morgen und alle Abend will ich Gott auf meinen Knien danken, daß er mir mehr Gnade erzeigt hat, als ich Strafe verdient habe.“ (Moritz 1999. Bd. 1, 52) So weit die erste Fassung, das ‚Fragment‘.

Die zweite Fassung, das ‚Schauspiel in einem Aufzuge‘, begnügt sich mit der versöhnlich endenden zweiten Handlungsvariante, sie verändert in den übernommenen Passagen den Wortlaut nur wenig, sie wechselt – in dramaturgisch sicherlich vorteilhafter Weise – bereits in einer früheren Phase der Handlung vom Hause Blunts hinüber zum Haus des Bürgermeisters (und dann wieder zurück), liefert mehr Details zur Beziehung zwischen Blunts Sohn und Mariane, schildert auch die tiefe Reue Blunts am Ende wortreicher als vordem und verdeutlicht, dass sein Herz, zwar „jetzt [...] voller Haß, Groll und

Feindschaft“, aber doch ehemals „so gut“ gewesen ist. (Ebd., 68)

Der Stoff des Dramas – allgemeiner gefasst, nämlich als unwillentliche Tötung (oder Beinahe-Tötung) eines Menschen durch einen Verwandten oder Nahestehenden – ist keineswegs neu. Schon Aristoteles (4. Jh. v. Chr.) hebt in seiner *Poetik* Tragödien mit diesem Stoff besonders hervor. Auch die Variante, dass es der Sohn ist, der durch den Vater (oder die Eltern) getötet (oder beinahe getötet) wird, begegnet früher bereits und liegt im 18. Jh. dem Drama *Fatal Curiosity* (1736) von George Lillo (1693–1739) zugrunde (vgl. ebd., 924 f.). In einer Vorbemerkung zur Schauspielfassung (vgl. ebd., 54) erklärt M., dass ihm der Stoff in seiner Kindheit bekannt geworden sei, dass er aber von Lillos Stück nichts gewusst habe (vgl. dazu Bisanz 1973).

Das Stück besitzt in beiden Fassungen etwas Skizzenhaftes: Unklar bleibt, wie Blunt und seine Frau in Not geraten sind – Schuld oder Schicksal? – und inwiefern die Armut ein Grund gewesen ist, den Sohn zu verstoßen. Unklar bleiben auch die zeitlichen Verhältnisse. Wenn der Sohn, den die Eltern jetzt nicht wiedererkannt haben, aufgrund der Verarmung verstoßen worden ist, dann liegen Verarmung und Verstoßung so weit zurück, dass man sich fragen muss, wovon die Familie – außer vom Verkauf des Mobiliars – die ganzen Jahre über gelebt hat, da Blunt ja nicht arbeitet und auch keine Hilfe annimmt. Man erfährt auch nicht, wie der seinerzeit offenbar minderjährige Sohn an Bord eines Schiffs gekommen ist, mit dem er dann angeblich untergegangen ist, woher hernach sein ganzer Reichtum stammt und ob er sich jener ‚Verstoßung‘, die er mit keinem einzigen Wort berührt, überhaupt bewusst ist. Offen bleibt ebenfalls, warum und wie lange der zu Reichtum gelangte Sohn den Kontakt zu sei-

nen Eltern vermieden hat, während er doch zugleich im selben Ort Umgang mit seinem Onkel und seiner Cousine Mariane gehabt und sich mit dieser sogar verlobt hat.

Wofür das Stück sich tatsächlich interessiert, das ist nicht die dramaturgisch zwingende Entwicklung einer Handlung, vielmehr sind das – in beiden Fassungen – die beteiligten Figuren und deren Seelenzustände. Im Zentrum steht natürlich Blunt, der zunächst den Eindruck unberechenbarer Aggressivität vermittelt. Adelheid, das Kind, beschreibt ihn denn auch als „manchmal den ganzen Tag über so böse“ aussehend, als „oft sehr zornig“, sodass er sie dann „schlägt“ und sogar gedroht hat, er wolle sie „totschlagen“, wenn sie den Onkel besuche. (Moritz 1999. Bd. 1, 32) Indessen soll Blunts Reue am Ende, wie bereits angedeutet, seine ursprüngliche und schließlich auch wieder zum Vorschein kommende Gutherzigkeit bezeugen. Das legt die Annahme nahe, dass es eben äußere Faktoren gewesen sind, die eine Verbitterung Blunts zur Folge gehabt haben, Faktoren wie besonders die Verarmung und dazu eine von Blunt als verächtlich empfundene Behandlung durch seinen Bruder, der geäußert hat: „Blunt, du bist tief gesunken!“ (ebd., 27 u. 57), und der damit vielleicht für das gesellschaftliche Umfeld stehen soll, das ansonsten in dem Stück nicht vorhanden ist.

Die Armut wäre eine plausible, aber auch banale Begründung für die Ermordung des reichen Fremden. Indessen erwähnt Blunt auch seinen Stolz: Sein Verhalten sei ein Resultat aus „Stolz und Verzweiflung“ gewesen, „arbeiten mocht' ich nicht, und doch schämt' ich mich zu betteln“. (Ebd., 49) Der Stolz, von dem wohl auch die Weigerung zu arbeiten zeugt, ist sicherlich als ein Charakterfehler zu bewerten, sodass Blunts Verhalten doch nicht nur von irgendwelchen äußeren Fakto-

ren bestimmt wird. Offenbar hat Blunt in der Vergangenheit auch gerne seinen damaligen Reichtum prahlerisch zur Schau gestellt, die „Tapeten und Schildereien [Gemälde]“, die „im churfürstlichen Schloß nicht schöner wären“, wie die „reiche[n] Nachbarn“ bestätigt haben. (Ebd., 26; vgl. Lohmann 2006, 433)

Überdies genügt „Verbitterung“ nicht als Erklärung für Blunts desolaten psychische Verfassung am Anfang des Stücks, als nämlich „seine böse Stunde kömmt“ und ihn der „Blutdurst“ beherrscht, der allerdings nicht auf sein „liebes Weib“ zielt. (Ebd., 25) Vielmehr sieht Blunt sich im Banne eines „Dämon[s]“, der ihm „unsägliche Schätze“ versprochen hat, der dafür aber „das Blut eines Mannes“ geopfert bekommen will. (Ebd., 27) Gertrudes Diagnose: „Seine Sinne sind zerrüttet“ (ebd., 35), deutet Blunts Glauben an einen „Dämon“, der ihn nachts wecke, als Wahnvorstellung.

So gesehen mögen in der Ermordung des Fremden schicksalsbedingte Verbitterung, Charakterfehler und Wahnvorstellungen zusammenwirken, wobei etliche Bibelanspielungen auch noch die Frage nach der „Rechtfertigung Gottes oder des Dämons“ (Allkemper 1989, 128) mit hereinspielen lassen. Indessen hat auch das Opfer, der Fremde, mithin der Sohn, einen Anteil an dem, was ihm widerfährt, indem er seine Identität verbirgt. Die Unruhe, die er, schwankend zwischen „Freude“ und „Furcht“ (Moritz 1999. Bd. 1, 29), an den Tag legt, ist auffällig. Er fragt sich selbst, warum er sich seinen Eltern nicht offenbart habe (vgl. ebd., 30), und begründet dann sein Verhalten einerseits mit der Absicht, erst die „ganze Not selbst kennen lernen“ zu wollen, während er es andererseits als „Grille“ (ebd., 31) zu verharmlosen versucht, um hernach – in der versöhnlichen Variante der Handlung – gegenüber dem

Vater die Frage aufzuwerfen: „Lag nicht die Schuld an mir? – warum entdeckt' ich mich Ihnen nicht gleich, da ich sahe, daß Ihr entsetzlicher Zustand fähig war, Sie bis zur Verzweiflung zu bringen?“ (Ebd., 50) Dies Letztere vergrößert die Mitschuld des Sohnes an seiner Beinahe-Ermordung.

Die übrigen Figuren sind weniger ausgearbeitet. Bemerkenswert ist die Großmutter, mit der Gertrude, die die Tat zu verhindern versucht hat, sich bereit zeigt, gemeinsam mit Blunt zu sterben, da sie ja „den Mord verhehlt“ (ebd., 43) habe. Blunts Bruder, der Bürgermeister, und dessen Tochter besitzen kein besonderes Profil. Immerhin muss der Bürgermeister der Schauspielfassung zufolge bis weit in die Nacht hinein am Schreibtisch arbeiten, was ihn von dem arbeitsscheuen Blunt abhebt (vgl. Lohmann 2006, 434). Die von Blunt als verächtlich empfundene Behandlung durch seinen Bruder passt eigentlich in keiner der beiden Fassungen so recht zu dessen Erscheinungsbild und mag eine Fehleinschätzung Blunts sein, der, ehemals reicher als sein Bruder (vgl. Moritz 1999, Bd. 1, 39), den sozialen Abstieg nicht verkraftet hat.

Dass das Stück etwas Skizzenhaftes besitzt und dass andererseits M.'s psychologische Interessen bekannt sind, dies hat wohl dazu geführt, dass die Forschung die ‚Leerstellen‘ mitunter mehr oder minder psychologisierend zu füllen versucht hat. So ist die Vater-Sohn-Konstellation im Drama auf M.'s schwieriges Verhältnis zu seinem Vater bezogen worden (vgl. Minder 1974, 285; Boulby 1979, 102), wenn nicht gar – im Sinne einer ‚tiefenpsychologischen‘ Interpretation des Stücks – die Differenz zwischen Autor und Werk völlig übergangen wird (vgl. Bisanz 1970, 66–96). Blunts Bereitschaft zu töten wird des Öfteren weniger mit seinen materiellen Interessen,

sondern mehr mit seiner psychischen Verfassung, der Fixierung auf seinen „Dämon“, begründet (vgl. u. a. Allkemper 1989, 129; Lohmann 2006, 435 f.; Niehaus 2009, 255); sogar von seiner „Unzurechnungsfähigkeit“ (Košenina 2006, 69 u. 71) ist die Rede. Bei dem Sohn wird von einer „traumatisierenden Verstoßung“ aus dem „Paradies“ (Lohmann 2006, 439) der Kindheit gesprochen, und es wird ihm unterstellt, er wolle sich den Eltern gegenüber in einer „Selbstinszenierung“ offenbaren, in der er, „der Verstoßene“, „sich als Retter seiner Verstoßer rächen“ kann. (Allkemper 1989, 128 f.)

Im Vergleich mit der späteren Fassung, die sich auf die versöhnliche Variante der Handlung beschränkt, hat die frühere mit den beiden einander entgegengesetzten Schlüssen wesentlich mehr Interesse gefunden. Dabei sind unterschiedliche Akzente gesetzt worden. Was die dramatischen Gattungen betrifft, teilt sich die im ausgehenden 18. Jh. neu entstehende Gattung des Schauspiels den versöhnlichen Ausgang mit dem Lustspiel. In diesem Sinne kann das Nebeneinander einer katastrophal und einer versöhnlich endenden Variante signalisieren, dass M. sich zwischen den Gattungen Trauerspiel und Lustspiel/Schauspiel nicht entscheiden will oder kann. Auch als Vorverweis auf die romantische Ironie ist das Nebeneinander zweier Schlüsse gesehen worden (vgl. u. a. Eybisch 1909, 99). Oder als Charakteristikum eines „Experimentalschauspiels“, in dem der Begriff des „Traums“ eine „geradezu inflationäre“ Verwendung findet, ohne dass sich entscheiden ließe, „welcher Schluss geträumt oder auch eingebildet ist und welcher Realität“. (Schmidt-Hannisa 2010, 72)

Das Nebeneinander ist aber eigentlich ein Nacheinander der beiden Varianten, das ist mit der M.'schen Vorstellung von der Pa-

lingenesie (Wiedergeburt) in Verbindung gebracht worden (vgl. Catholy 1962, 109). Und dass zudem die Schauspielfassung nur noch die versöhnliche Variante bietet, hat zu der Annahme geführt, dass M. im Grunde den „Sieg der göttlichen Vorsehung in einer göttlich verantworteten und geordneten Welt“ (Allkemper 1989, 134) vorführen wolle, und zwar mit didaktischen Intentionen, indem er „die Poesie als Instrument seiner aufklärerischen Moralpädagogik“ (Hollmer 1996, 60) benutzt. Der tragische und der versöhnliche Ausgang hängen indessen davon ab, ob der Fremde rechtzeitig erwacht oder nicht. Das provoziert die Frage nach der Rolle des Zufalls, und insofern geht es dann um „die philosophische Rechtfertigung der Welt, Moritz' zentrales Denk- und Lebensproblem“ (Allkemper 1989, 127), und, wenn man dies weiter verfolgt, um das Problem ‚Freiheit oder Determination‘ mit der Konsequenz: „Das Lehrstück von der göttlichen Vorsehung verfängt sich im Selbstwiderspruch“ (ebd., 135), es sei denn, man nimmt in Bezug auf den Zufall von vornherein eine „Dramaturgie der Handlungsvariation“ an, die just „die Zufälligkeit des Endes offen“ legen will. (Lohmann 2006, 444) Da die versöhnliche Variante eben von der angerufenen Phantasie ermöglicht wird, ist sie inhaltlich wiederholt als eine rein fiktive Wunscherfüllung bewertet worden (vgl. Allkemper 1989, 137 f.; Luserke 1993, 73 f.; Košenina 2006, 70 ff.).

Wiederholt sind Elemente eines Schauerdramas hervorgehoben worden, etwa in den Bühnenanweisungen (Mitternacht. Eine düstere Lampe [usw.], Moritz 1999, Bd. 1, 25), in den unheilvollen Äußerungen Gertrudes besonders am Anfang (vgl. Rau 1983, 79 f.), in den „Gesichte[n] [Visionen]“ (Moritz 1999, Bd. 1, 28, 58), von denen das Kind Adelheid nachts heimgesucht wird. Verschiedentlich

ist das Stück in einen Zusammenhang mit dem Schicksalsdrama des (frühen) 19. Jh.s gebracht worden. Tatsächlich aber liefert gerade die Fragmentfassung mit den beiden Schlüssen nicht die „Darstellung des Fatums, sondern [...] dessen Überwindung durch die Phantasie des Dichters“ (Mühlher 1976, 86; vgl. auch Lohmann 2006, 432).

Was die Beziehung des Stücks zum SuD betrifft, sind etliche Berührungen (Zitate, Parallelen) mit Klingers *Zwillingen* (1776) hervorgehoben worden (vgl. Eybisch 1909, 99 f.; Košenina 2006, 66–69), wobei die ungewöhnliche Dramaturgie – die Rückkehr der Handlung zu einem früheren Punkt und der alternative Fortgang – als im Geiste des SuD und dessen formale Kühnheiten noch überbietend gesehen worden ist, während in inhaltlicher Hinsicht speziell die versöhnliche Variante eher in einen Zusammenhang mit der Aufklärung gebracht worden ist (vgl. Eybisch 1909, 101; Meier 2000, 212). Ja, mit Bezug auf diese versöhnliche Variante ist das Stück auch als *Abgesang auf den Sturm und Drang* gesehen worden, mündend in ein empfindsames Familiengemälde, bei dem der Sohn eben nicht mehr gegen den Vater rebelliert, sondern ihm vergibt (vgl. Luserke 1993, 73).

Werke

Moritz, Karl Philipp: *Blunt oder der Gast*. Fragment, in: ders.: *Werke in zwei Bänden*. Hg. v. Heide Hollmer u. Albert Meier. Frankfurt a.M. 1999. Bd. 1, 25–52 (*Blunt oder der Gast*. Fragment), 53–76 (*Blunt oder der Gast*. Ein Schauspiel in einem Aufzuge).

Forschung

Allkemper, Alo: Der Schein der Rettung oder die Phantasie vom guten Zufall. Zu Karl Philipp Moritz' Drama *Blunt oder der Gast*, in: *Lessing Yearbook* 21 (1989), 123–139.

Bisanz, Adam John: Die Ursprünge der *Seelenkrankheit* bei Karl Philipp Moritz. Heidelberg 1970.

Bisanz, Adam John: Miszelle. George Lillos Drama *Fatal Curiosity* und dessen umstrittene Nachfolge in Deutschland, in: *arcadia* 8 (1973), 55–61.

Boulby, Mark: Karl Philipp Moritz: At the Fringe of Genius. Toronto u. a. 1979.

Catholy, Eckehard: Karl Philipp Moritz und die Ursprünge der deutschen Theaterleidenschaft. Tübingen 1962.

Eybisch, Anton: *Anton Reiser*. Untersuchungen zur Lebensgeschichte von K.Ph. Moritz und zur Kritik seiner Autobiographie. Leipzig 1909.

Goedeke 5.2, 490 u. 8, 314.

Hollmer, Heide: Karl Philipp Moritz' *Blunt oder der Gast* – ein umstrittenes Nebenwerk, in: Moritz zu ehren. Beiträge zum Eutiner Symposium im Juni 1993. Hg. v. Wolfgang Griep. Eutin 1996, 53–63.

Killy 8, 332.

Kosch 10, 1329.

Košeniina, Alexander: Karl Philipp Moritz. Literarische Experimente auf dem Weg zum psychologischen Roman. Göttingen 2006.

Lohmann, Malte: Entschieden unentschieden. Erfahrungsseelenkunde und Kontingenzerfahrung in Karl Philipp Moritz' Drama *Blunt oder der Gast*, in: GRM NF 56 (2006), 429–446.

Luserke, Matthias: Der Abgesang auf den Sturm und Drang. Plädoyer für eine neue Lektüre von Moritz' Drama *Blunt oder der Gast*, in: Text + Kritik 118/119: Karl Philipp Moritz (1993), 67–75.

Meier, Albert: Karl Philipp Moritz. Stuttgart 2000.

Minder, Robert: Glaube, Skepsis und Rationalismus. Dargestellt aufgrund der autobiographischen Schriften von Karl Philipp Moritz. Frankfurt a.M. 1974.

Mühlher, Robert: Karl Philipp Moritz und die dichterische Phantasie, in: Ders.: Deutsche Dichter der Klassik und Romantik. Wien 1976, 79–259.

Niehaus, Michael: „Den Gastfreund tötet er und hat sein Gut!“ Voraussetzungen und Folgen einer Untat bei Franz Grillparzer, George Lillo, Karl Philipp Moritz und Zacharias Werner, in: Gastlichkeit. Erkundungen einer Schwellensituation. Hg. v. Peter Friedrich u. Rolf Parr. Heidelberg 2009, 239–262.

Rau, Peter: Identitätserinnerung und ästhetische Rekonstruktion. Studien zum Werk von Karl Philipp Moritz. Frankfurt a.M. 1983.

Schmidt-Hannisa, Hans-Walter: Traumtheater. Karl Philipp Moritz' Experimentalschauspiel *Blunt oder der Gast*, in: „Das Dort ist nun Hier geworden“. Karl

Philipp Moritz heute. Hg. v. Christof Wingertschn. Hannover 2010, 61–74.

Schrimpf, Hans Joachim: Karl Philipp Moritz. Stuttgart 1980.

Georg-Michael Schulz

Brelocken an's Allerley der Groß- und Kleinmänner

V: Johann Jakob Hottinger u. Johann Rudolf Sulzer

E: 1777

D: Leipzig 1778

Diese satirische Schrift ist im Juli 1777 verfasst worden und 1778 anonym erschienen. Als Druckort wird Leipzig angegeben. In dem Exemplar des Erstdrucks von 1778 aus der Hamburger Stadtbibliothek werden Johann Jakob Hottinger (1750–1819) und Johann Rudolf Sulzer (1749–1828) handschriftlich als Autoren genannt. Die Schweizer Autoren sind gegenüber den literarischen Produktionen und dem poetologischen Programm der SuD-Periode in Deutschland kritisch eingestellt. H. hatte bereits 1775 eine Gegensatire zu Wagners *Prometheus, Deukalion und seine Recensenten* (1775) verfasst und lässt einige Jahre später unter dem Titel *Das Geniewesen* (1781) eine weitere folgen, in der er insbesondere Lavaters *Physiognomische Fragmente* (1775–1778) einer satirischen Darstellung unterzieht. Der Zürcher Pfarrer und Schriftsteller Johann Caspar Lavater pflegte enge Kontakte zu den SuD-Vertretern und stiftete so eine wichtige Verbindung zwischen den Autoren aus Deutschland und der Schweiz (vgl. Luserke 2010, 51).

Die „Brelocken“, von denen im Titel die Rede ist, sind eigentlich kleine Anhängsel an Uhrenketten, also eine Art dekorativer Dreingabe (vgl. Rusterholz 2007, 77). Im hier ver-

wendeten Sinne sind sie die satirische Dekoration einer Schrift, die zwei Jahre zuvor erschienen ist. Sie trägt den Titel *Allerley gesammelt aus Reden und Handschriften großer und kleiner Männer* (1776) und wurde anonym herausgegeben. Die Autoren, Christoph Kaufmann (1753–1795) und Johann Ehrmann (1749–1827) sind H. und S. aber vermutlich bekannt gewesen. Wie es bei Menges heißt, habe S. Kaufmann bereits früh als „eine Art philosophischen Don Quichotte“ (zit. nach Menges 1977, 348) bezeichnet. 1777 erschien, wieder von Kaufmann und seinem Freund Ehrmann, deren zweiter Teil unter dem Titel *Vermischte Betrachtungen auf alle Tage im Jahr, oder Allerley gesammelt aus Reden und Handschriften großer und kleiner Männer*.

Kaufmann erfreute sich bei den Autoren des SuD zunächst großer Beliebtheit. Lavater widmete ihm gar ein Fragment in den *Physiognomischen Fragmenten*. Darin heißt es über Kaufmann: „Ich kann mir's nicht möglich denken, daß ein Mensch dieses Profil ohne Gefühl, ohne Hingerissenheit, ohne Interesse ansehe – da nicht in dieser Nase wenigstens, wenn in allem andern nicht, innere Tiefe, ungelernete Größe und Urfestigkeit ahnde! Ein Gesicht voll Blick, voll Drang, und Kraft – wird gewiß auch der allerschwächste Beurtheiler wenigstens sagen! Eherner Muth ist so gewiß in der Stirn, als in den Lippen wahre Freundschaft und fest Treue. [...] Viel Adel im Ganzen!“ (Lavater 1969 [1777], 158) Allerdings war diese Euphorie recht schnell verflogen, da Kaufmann in der Folge weniger durch seine Taten als vielmehr „durch seine dreiste Vordringlichkeit und Geltungssucht, durch seine Lügenhaftigkeit und Phantaserei“ (Menges 1977, 348) aufgefallen war. Was die Schrift *Allerley gesammelt aus Reden und Handschriften großer und kleiner Männer* anbelangt, so werden darin in der Art ei-

ner Aphorismensammlung Binsenweisheiten dargestellt, die in etwa den Wortlaut haben wie: „Je unsichtbarer der Wohlthäter, je sichtbarer die Wohlthat – desto Gottähnlicher die Tugend und Freude.“ (Ehrmann u. Kaufmann 1776, 11) Ebenso werden Andeutungen über Autoren gemacht, in denen eine besondere Vertraulichkeit der Verfasser mit denselben suggeriert wird. So heißt es z. B. über Goethe: „Es ist ein Unglück, daß so viele Goethen von Seite seines Witzes und Verstandes, und nicht seines Herzens kennen!“ (Ebd., 100) Des Weiteren wird eine fiktive Leserschaft gescholten, die zu undankbar gegenüber ihren besten Autoren sei: „Deutschland! Wo ist dein Dank gegen Klopstock?“ (Ebd., 35) Obendrein werden der Leserschaft „Rezept[e]“ (ebd., 54), Autoren und Literatur betreffend, verabreicht. Die Schrift ist in zehn Kapitel gegliedert und wird mit einer Vor-Vorrede und einer Vorrede eingeleitet. Darin werden Empfehlungen an die Rezipienten ausgesprochen: „Leser – Sey Mann, oder leg's weg! Des Geschreibs für Weiber und Kleingeister ist genug ... kannst du nicht starke Speise vertragen – kauf das Büchlein nicht, und wenn du's gekauft hast, verkauf's wieder, oder – verschenk's ...“ (Ebd., 2)

H. und S. lehnen sich in ihrer satirischen Replik sowohl formal als auch inhaltlich an ihre Vorgabe an. Sie beginnen aber anstatt mit einer Vorrede mit einem „Aushangzettel“ (Hottinger u. Sulzer 1778, 2) und kündigen darauf an: „Nicht Tiefgedachtes, nichts Umfassendes, nichts Zusammenhängendes; Fragmente ... um vollkommen zu seyn, mangelt's ihnen nur an Intoleranz und Charakterverläumdung einiger guter oder großer Männer.“ (Ebd.) Ein weiteres Indiz dafür, dass die beiden Kaufmann, der der Brudergemeine Neusalz angehörte, als Autor vermuteten, ist der Hinweis am Ende der Einleitung: „Wenn

du aber zu einem gewissen Bruderklub mit gehörst, und dir nichts, gar nichts gefällt, und dir in meinem Kopf eine Schwinge [...] zu mangeln scheint, so fahr fein bedächtlich in deinem Urtheil!“ (Ebd., 6) Somit richten sie ihre Satire nicht nur gegen das poetologische Programm des SuD, sondern ganz offenbar auch gegen die Verfasser des *Allerley* – und hier insbesondere gegen Kaufmann.

Nach einleitenden Bemerkungen über „Moralisches Gedankengemische“ (ebd., 7) im ersten Kapitel heißt es zu Beginn des zweiten, das an „Enthusiasten, Genieruffer, Gefühlelektrisirer, Physiognomisten und Modereformatoren“ (ebd., 21) gerichtet ist: „Ob’s nicht einem ehrlichen, bescheiden Menschen weit und eng um’s Herz werden muß, wenn er hört [...], daß unser Jahrzehend von Genies wimmelt [...]!“ (Ebd., 33) Von diesen fänden sich zahlreiche in der „Physiognomik“ (ebd.) und in diesem „Raritätskästchen“ (ebd., 24) habe der Verfasser selbst gelesen, sich aber gewundert, dass dort „nur Drahtpuppen“ zu finden gewesen seien, die „rumschwadronirten, ohne zu handeln!“ (Ebd.) Des Weiteren ist von der „Nachahmungssucht“ (ebd., 26) die Rede, der „die Heerde unsrer Modeschriftsteller“ verfallen seien und die Frage wird gestellt, ob das nicht ein Zeichen dafür sei, dass es diesen Autoren eher „an ächtem Genie mangelt“ (ebd.). Angeklagt werden die „Enthusiasten und Freyheitspropheten“ (ebd., 27) zudem, sie seien „in ihrem Ungebundenheitsschwindel noch intoleranter [...] als Schöngeister und Satyrenschreiber“ (ebd.) und erzeugten durch die übertriebene Berufung auf das Genie „Diktatorprätensionen auf Gegenstände, die außer seinem eigenthümlichen Wirkungskreis“ (ebd., 26 f.) lägen. Daran schließen die Verfasser die Frage an, „was [...] politische Freyheit“ (ebd., 27 f.) sei, womit dem poetologischen

Programm eine gesellschaftspolitische Funktion zugeschrieben wird (vgl. Luserke 2010, 27 f.).

Im dritten Kapitel, das sich an „Schriftsteller, Kritiker, Leser und Lobposauner“ (Hottinger u. Sulzer 1778, 45) wendet, werden weitere Punkte kritisiert, wie etwa die Abkehr von formalen Vorgaben der aufgeklärten Literatur (vgl. ebd., 50 f.). Ebenso wird dem Leser ein „Genierezept“ (ebd., 56 f.) an die Hand gegeben, das in zusammengefasster Form noch einmal alle Kritikpunkte enthält. Kapitel vier, an „Jünglinge nach dem Geschmack und Geist unsrer Zeiten“ (ebd., 72), verhandelt ironisch die Verhaltensformen, die von den jungen Dichtern des SuD vertreten werden. Kapitel fünf enthält Empfehlungen für „Leidende und Tröstende“ (ebd., 91), Kapitel sechs handelt von „Karikaturen und Charaktere[n]“ (ebd., 99), und im siebten Kapitel *Ueber Schriften und Schriftsteller nach dem allerneusten Geschmack* (ebd., 113) setzen H. und S. sich eingehender mit den Autoren des SuD und deren Werken auseinander. Genannt werden u. a. Herder, Goethe, Schloszer, Lenz und insbesondere Lavater (vgl. ebd., 115 ff.). Ebenso wird auf Nicolais (1733–1811) satirische Replik auf Goethes *Werther* (1774) hingewiesen, welche die Verfasser ein „launichtes, drollichtes Ding“ nennen, das „durchwebt [sei] mit Menschenkenntniß und Lebenserfahrung und Gefühlsdarstellung, wie Zeit und Natur sie geben“; diese sei aber „Freylich nicht gestimmt nach überirdischem Flug einer idealisierenden Einbildungskraft, wie’s unsere Genies gern hören“ (ebd., 125).

Das achte und letzte Kapitel enthält wiederum allgemeinere Aussagen zu Einbildungskraft, dem Glauben und auch über den Sinn der Satire. Diese sei „Mikroskop für den Mißklang jeder Art; Spott, Karrikatur des Lächerlichen, und Hohn, Folg’ und Wirkung

von beyden!“ Aber „bey aller Ueberspannung hat der Satyrenschreiber Wahrheit und in der Aufgedunsenheit seiner Züge liegt tiefer Weisheitssinn; er enthüllt, auch dem schwächsten Auge, Mißklang, Uebelstand und Widerspruch [...]“ (ebd., 171 f.).

Am Ende greifen die Autoren die bei Kaufmann und Ehrmann einleitend gemachte Bemerkung noch einmal auf: „Der Kleinigkeiten und Alltagsgewäsche wird man genug finden, – weil's aber wahr ist, so mag's mitlaufen; vielleicht trifft's auf Menschen, die nicht Magens genug haben, stärkere Speisen zu verdauen.“ (Ebd., 184) Sie beschließen ihre Satire mit einem Zitat Lavaters, das sie nach der in den *Brelocken* dargelegten Kritik gleichsam gegen ihn und die Anhänger des SuD samt seiner Autoren selbst wenden (vgl. ebd.).

Was die zeitgenössische Rezeption anbelangt, so hat Merck (1741–1791) im *Teutschen Merkur* Anfang des Jahres 1778 eine Rezension verfasst, die er *Allerley, gesammelt aus Reden und Grabschriften großer und kleiner Männer. 2. Th. 1777* nannte. Er erboste sich darin über die im *Allerley* verbreiteten Schwindeleien, die auch vertrauliche Informationen über gewisse Personen enthielten und forderte, allein wegen solcher Schriften, anonymisierte Herausgaben zu verbieten (vgl. Leuschner 2007, 24). In dieser Rezension erwähnte er auch die *Brelocken* und meinte, dass „der Flegel, der das Allerley Gr. u. kl. Männer und der Schurcke der die Breloquen dazu gemacht hat, verdienten, jeder in seiner Art auch einen Tritt vor den Hinter – wozu ich beyde hiermit empfohlen haben will.“ (zit. nach ebd., 24)

In der Literaturwissenschaft wurde diese Satire kaum wahrgenommen. Das mag daran liegen, dass sie im Gesamtwerk H.s ebenfalls nur eine Randposition innehat und sich die germanistische Literaturwissenschaft zu-

meist auf die deutschen Autoren beruft. So werden H.s Satiren zwar vereinzelt erwähnt, aber nicht ausführlich besprochen (vgl. Herboth 2002, 238). Eine, wenn auch kurze, Würdigung erhält die Satire bei Luserke. So verweist er zum einen auf die Vorlage, auf die sich H. und S. beziehen, sowie auf deren „satirisches ‚Genierezept‘“ (Luserke 2010, 74) und hebt hervor, dass die „Parallelisierung von ästhetisch-poetologischer und politischer Freiheit [...] nicht etwa von den Autoren des Sturm und Drang selbst, sondern von deren Kritikern“ (ebd., 18 f.) vorgenommen wird, was insbesondere in den *Brelocken* zum Ausdruck kommt.

Werke

[Hottinger, Johann Jacob u. Johann Rudolf Sulzer:] *Brelocken an's Allerley der Groß- und Kleinmänner*. Leipzig 1778.

[Ehrmann, Johann u. Christoph Kaufmann:] *Allerley gesammelt aus Reden und Handschriften großer und kleiner Männer*: Hg. v. einem Reisenden. E.U.K. Erstes Bändchen. Frankfurt a.M. u. a. 1776. – *Vermischte Betrachtungen auf alle Tage im Jahr, oder Allerley gesammelt aus Reden und Handschriften großer und kleiner Männer*: Hg. v. einem Reisenden. E.U.K. Zweytes Bändchen. Frankfurt a.M. u. a. 1777.

Lavater, Johann Caspar: *Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe*. Dritter Versuch. Mit vielen Kupfern. Faksimile-Druck nach der Ausgabe von 1777. Zürich 1969.

Merck, Johann Heinrich: *Briefwechsel*. Bd. 1. Hg. v. Ulrike Leuschner in Verbindung mit Julia Bohnengel, Yvonne Hofmann u. Amélie Krebs. Göttingen 2007.

[Wagner, Heinrich Leopold:] *Prometheus, Deukalion und seine Recensenten*. Voran ein Prologus und zuletzt ein Epilogus. [Frankfurt a.M.] 1775.

Forschung

Herboth, Franziska: *Satiren des Sturm und Drang*. Innenansichten des literarischen Feldes zwischen 1770 und 1780. Hannover 2002.

Kamber, Urs Viktor; J.J. Hottinger: Briefe von Selkof an Weimar. Hg. v. Welmar. Zürich 1777. Zu einer rationalistischen Version des Briefromans im 18. Jh., in: DVJs 47 (1973), 381–399.

Luserke, Matthias: Sturm und Drang. Autoren – Werke – Texte. Bibliographisch ergänzte Ausgabe. Stuttgart 2010.

Menges, Franz; Kaufmann, Christoph, in: NDB 11 (1977), 347–349.

Rusterholz, Peter (Hg.): Schweizer Literaturgeschichte. Stuttgart 2007.

Schnorf, Hans: Sturm und Drang in der Schweiz. Zürich 1914.

Wyß, Georg von; J.J. Hottinger, in: ADB 13 (1881), 195–198.

Annette Ripper

Briefe über die Moralität der Leiden des jungen Werthers

V: Jakob Michael Reinhold Lenz

E: Frühjahr 1775

D: Münster i.W. 1918

Empört über die Kritik der Aufklärung, die mit „dem kalten Blute sich hinsetzt und nach der Moral der Leiden des jungen Werthers fragt, da mir als ich's las die Sinnen vergingen, ich ganz [...] mit Werthern liebte, [...] litt, [...] starb“ (WuB 2, 675 f.), schreibt Lenz eine Gegenkritik, die von der Literatur anstatt moralisierender Gängelei wahre Moralität einfordert und mündige Leser voraussetzt. Die zehn fiktiven Briefe an einen namentlich nicht genannten Freund knüpfen schon mit der Briefform an Goethes Briefroman *Die Leiden des jungen Werthers* (1774) an, der im Titel als Bezugstext markiert ist. Sie entstehen in Straßburg als Verteidigungsschrift des *Werthers* wenige Monate nach dessen Erscheinen und der gleich darauf einsetzenden Debatte über diesen Text, der von einem Selbstmord aus Leidenschaft erzählt. Da L. Zeugnisse dieser

Debatte diskutiert, kann eine Datierung der Niederschrift hier ansetzen. L. greift insbesondere Friedrich Nicolai (1733–1811) an, dessen Satire *Freuden des jungen Werthers. Leiden und Freuden Werthers des Mannes. Voran und zuletzt ein Gespräch* im Januar 1775 erscheint. Sie verspottet den Stil des SuD und gestaltet die Handlung burlesk um, indem Albert die Pistolen, mit denen Werther sich erschießt, „mit 'ner Blase voll Blut, 's von 'em Huhn“ (Nicolai 1775, 32) lädt, und Werther dann mit Lotte verheiratet in beschaulicher Bürgerlichkeit vorgeführt ist. L. nennt „Nicolais Parodie“ eine „Schande seines Herzens und seines Kopfs“, ein „Wisch“, „so unwitzig, so furchtsam, so hergestottert für eine Pasquinade, die Erfindung mit der Blutblase so armselig“ (WuB 2, 677). L. selbst war Gegenstand der Parodie, er ist darin als „Geelschnabel“, „Lecker“ und „Popanz“ (Nicolai 1775, 50) bezeichnet. Außerdem kritisiert L. weitere nach Nicolais Parodie publizierte Texte wie die Broschüre *Ueber die Leiden des jungen Werthers. Gespräche* (1775), die meint, Werther hätte statt Homer oder Ossian besser „Heraldik oder Chronologie studiert“ (Riebe 1775, 52), worauf L. anspielt, wenn er sagt, „weder Chronologie noch Heraldik“ (WuB 2, 685) seien nötig. L. erwähnt in der wohl ganz zum Schluss gesetzten einzigen Anmerkung zwei „Streitschriften über den Werther“, die soeben „herausgekommen“ (ebd., 689) seien – Merck (1741–1791) hat sie in einer am 6. 5. 1775 an Nicolai versandten Sammelrezension behandelt. Demnach hat L. die *Briefe* im Frühjahr 1775 verfasst. L. erwähnt am 8. 4. 1775 (an Lavater) Goethes Unwillen angesichts „der Deraisonnements in Deutschland über seinen Werther“ (WuB 3, 307), er selbst entrüstet sich noch am 10. 5. 1775 (an Gotter) über die Debatte um den Roman: „Was sagen Sie zu all dem Gelärms übern Werther? [...] O Deutsch-

land mit deinem Geschmack!“ (ebd., 318) Den Schreibanlass für die *Briefe* gibt L. im Text an; da sich „niemand unter dem großen Haufen Bewunderer und Ausschreier“ des *Werthers* „finden will, der meinem Freunde diesen Liebesdienst leiste“, übernehme er das „süße Geschäft“, ihn gegen seine Gegner „zu verteidigen“. (WuB 2, 677)

L. hat die *Briefe* an Goethe geschickt, der sie Friedrich Heinrich Jacobi (1743–1819) zum Druck anbietet, dieser aber am 25. 3. oder 25. 5. 1775 (unsicher datiert) von einer Veröffentlichung abrät: „Lenzens herzige Briefe über Werthers Moralität haben mir manche schöne Stunde gemacht [...] und doch kann ich nicht für gut halten, daß sie gedruckt werden. [...] Denn sieh! was Lenzens Briefe uns so lieb macht, [...] das fühlen, das fassen nur die, welche jene Briefe *eigentlich* nicht bedürfen [...]. Willst du es doch gedruckt haben; so sprich nur ein Wort [...]. Aber dann müßtest du nothwendig in den Briefen dies und jenes wenigstens etwas verbessern, das zu flach, zu überhudelt, zu unbedacht ist; auch, wo möglich, den sausenden Ton ein bißchen tüschen, der durchherrscht und nur Wirrwarr aufbraust“ (Goethes Briefe und Briefe an Goethe 1988. Bd. 1, 46f.). Jacobi stellt die Überzeugungskraft der *Briefe* in Abrede und hat Vorbehalte gegen die bildhaft assoziative Argumentation des SuD. Die *Briefe* bleiben zeitgenössisch ungedruckt, was während des gemeinsamen Aufenthalts von Goethe und L. in Emmendingen vom 27. 5. bis 5. 6. 1775 zur Sprache gekommen sein dürfte. Dazu ist ein Nachlassblatt von L. über den auf SuD und Erfolg orientierten Goethe und den empfindsamen Jacobi erhalten: „Göthe *wühlt* in der physischen Natur, wie Fritz die menschliche Seele durchgrübelt, u wie die Zartheit des Einen, nur in höheren Regionen sich erheben mag, so treibt das ungestüme Feuer des and-

ren, u der Stolz der nicht suchen darf ohne zu finden, ihn bis ins innre Mark der Erde u der Gebeine; durchleuchtet das Licht mit neuem Strahl, belebt den grauen Schatten, u bringt unter Gesetz u Regel was in wilder bunter Verzweiflung sich vor ihm stellt“ (zit. nach Luserke 2010, 155).

Die zehn Briefe an einen zaudernden Adressaten, der davon überzeugt werden soll, dass der *Werther* kein unmoralisches und gefährliches Buch sei, das zum Selbstmord verleite, verteidigen Goethes Roman, indem sie als „Motto jedes Briefes“ jeweils eines „der zeitgenössischen Negativ-Urteile“ (Wurst 1992, 199) aufgreifen, häufig jeweils eingeleitet durch eine rhetorische Frage. Der erste Brief beginnt mit der emphatischen Anrede „Lieber Freund!“ Es folgt die rhetorische Frage: „Wie Sie wünschen in ganzem Ernst, Göthe hätte die Leiden des jungen Werthers nie sollen drucken lassen“ (WuB 2, 673). Sie gibt die Haltung des für den *Werther* leidenschaftlich eingenommenen Briefschreibers zu erkennen und setzt damit die Differenzen zwischen ihm und dem Briefempfänger vor dem Hintergrund grundsätzlicher Sympathie spannungsreich als Kommunikationssituation in Szene. Die rhetorischen Fragen aufgelöst, sagt der Text im *Zweiten Brief*, der *Werther* sei keine „Verteidigung des Selbstmords“ (ebd., 675), im *Dritten Brief*, die Darstellung „heftiger Leidenschaften“ sei „dem Publikum“ nicht „gefährlich“ (ebd., 676), im *Vierten Brief*, „Nicolais Parodie“ sei kein „Meisterstück“ (ebd., 677), im *Fünften Brief*, die Darstellung des „Enthusiasmus“ sei nicht „ansteckend“ (ebd., 679), vielmehr sei der *Werther* „ein Heilmittel“ (ebd., 684). Adressaten des *Werthers* sind „ein Haufe junger Leute“ (ebd., 681), die junge Generation. Die *Briefe* argumentieren wirkungsästhetisch, sie wenden sich gegen enge moraldidaktische

Vorstellungen und plädieren für die Kraft der Empfindungen. Während L. zunächst bildhaft erläutert, das „Schöne“ sei „das Gute quintessenziert“, der *Werther* insofern nicht „nur ein Produkt des Schönen“ (ebd., 674), sondern auch des Guten, führt er an anderer Stelle aus, er wolle „die Moralität dieses Romans untersuchen, nicht den moralischen Endzweck den sich der Dichter vorgesetzt (denn da hört er auf Dichter zu sein) sondern die moralische Wirkung die das Lesen dieses Romans auf die Herzen des Publikums haben könne und haben müsse“ (ebd., 676 f.), um schließlich zu postulieren, „daß jeder Roman der das Herz in seinen verborgensten Schlupfwinkeln anzufassen und zu rühren weiß, auch das Herz *bessern* muß“ (ebd., 682).

Die *Briefe* zeichnen sich, durch Einbindung des aktuellen literarischen Feldes die kommunikative Konstruktion unterstreichend, durch ein dichtes Netz an intertextuellen Bezügen aus, teils zu zeitgenössischer Literatur wie z. B. mit dem deutsche und französische Kontexte reflektierenden Vergleich der „Schicksale des St. Preux und Werthers“ (ebd., 686), also zu Rousseaus (1712–1778) *Julie ou La Nouvelle Héloïse* (1761), teils durch Anleihen aus der Literatur der Antike wie z. B. Homer, auf dessen *Odysee* (4. Gesang, V. 675–679) mit „Medon“ (ebd., 681) angespielt ist und dessen *Ilias* L. als Vergleichstext anführt. Wenn man Goethes Roman „eine subtile Verteidigung des Selbstmords“ unterstellt, dann sei das, „als ob man Homers Iliade für eine subtile Aufmunterung zu Zorn, Hader und Feindschaft ausgeben wollte“ (ebd., 675). L. setzt Werther durch verschiedene mythologische Figuren in Bilder, so als „Laokoon“ (ebd., 684), wobei L. an Goethes Besichtigung der Statue in Mannheim gedacht haben dürfte, wo er dann Tränen „vor Laokoon vergoß“ (WuB 3, 417), so Werther als

„ein gekreuzigter Prometheus“ (WuB 2, 685), wobei in Goethes Roman die Leiden Werthers säkularisiert als Leiden Christi inszeniert sind und Prometheus eine zentrale „Identifikations- und Projektionsfigur“ (Luserke 2010, 262) des SuD darstellt. L. bringt auch eigene subjektive Erfahrungen zur Sprache, sei es im Hinweis auf die Rezeption seiner Dramen *Der Hofmeister* (1774) und *Der neue Menoza* (1774), sei es im Bericht über die Reaktion jener jungen Frau, die „sich in einer Situation befand die derjenigen in der Lotte war äußerlich ziemlich ähnlich schien“; er habe ihr den *Werther* geschenkt: „Es ist sehr viele Moral drin, war das erste Wort das ich aus ihrem Munde über dieses Buch hörte“ (WuB 2, 676). Sie ist als Cleophe Fibich (1754–1820) identifiziert worden (vgl. Sommerfeld 1922, 76), da die Straßburgerin als Vorbild der Araminta aus dem Prosatext *Das Tagebuch* (1774) gilt, die ebenfalls ein Exemplar des *Werthers* erhält. Überhaupt ist in den *Briefen* der Geschlechterdiskurs zentral, z. B. im Lotte im *Werther* nachempfundenen „Mädchen voll Seele“ im Unterschied zur „Flitterpuppe“ (WuB 2, 681), außerdem der Nationaldiskurs, z. B. im *Letzten Brief*, wo L. den deutschen Literaturbetrieb missbilligt und postuliert, es gelte „den Wert unsers Dichters nach Maßgabe der Bedürfnisse unserer Nation zu bestimmen“, um den Text mit dem Wort „hic opus, hic labor“ (ebd., 690) frei nach Vergil (vermutlich 70–19 v. Chr.) (*Aeneis*, 6. Buch, V. 129) zu schließen: Das ist ein schönes Stück Arbeit.

Etwa ein Jahr nach der Abfassung der *Briefe* trägt L. sie am 1. 3. 1776 in der Deutschen Gesellschaft in Straßburg vor, wo er mit Heinrich Leopold Wagner in enger Verbindung steht. Die *Briefe* gelten im 19. Jh. als „verloren gegangen bis auf ein Bruchstück in H.L. Wagners Übersetzung von Merciers *Nouvel essai Neuer Versuch über die Schau-*

spielkunst“ (Goedeke 4.1, 783), wie Goedeke noch annimmt. Das von Wagner 1776 in einer Anmerkung zu seiner Übersetzung von Merciers *Du Théâtre ou nouvel essai sur l'Art Dramatique* (1773) mitgeteilte Bruchstück ist ein eigener Text von L. Er nimmt Stellung zu Prometheus als Figur des SuD. Wagner hat ihn so eingeleitet: „Hier kann ich nicht umhin einige [...] Gedanken des Verfaßers der Anmerkungen übers Theater einzurücken, zu deren Bekanntmachung der Uebersetzer von seinem Freund Erlaubniß hat. Es ist eins der größten Vergnügen der menschlichen Seele, sagt Herr Lenz, neue ihr unbekannte Empfindungen zu erfahren. Das ist der grose Zweck, auf den die Dichter losarbeiten [...]“ (Mercier/Wagner 1776, 292 f.). Diese Bemerkung von L. korrespondiert mit der Feststellung, mit welcher er den *Sechsten Brief* schließt: „Eben darin besteht Werthers Verdienst daß er uns mit Leidenschaften und Empfindungen bekannt macht, die jeder in sich dunkel fühlt, die er aber nicht mit Namen zu nennen weiß. Darin besteht das Verdienst *jedes Dichters*“ (WuB 2, 682). L.s Vortragsmanuskript von 1776 muss eine (im Wortlaut abweichende?) Zweitschrift gewesen sein, denn Jacobi hat die Hs. nicht zurückgegeben. Ludwig Schmitz-Kallenberg (1867–1937) ist offenbar während der Arbeit an seiner Edition *Aus dem Briefwechsel des Magus im Norden. Johann Georg Hamann an Franz Kaspar Bucholtz 1784–1788* (1917) auf die Hs. gestoßen, die er 1918 publiziert. Er fand sie, wie er am 1. 4. 1918 schreibt, im Nachlass von Franz Kaspar Bucholtz (1760–1812), der u. a. zu Hamann, Lavater und Herder Kontakt hatte. Jacobi habe die Hs. „wohl erst einige Jahre später, seinem münsterischen Bekannten Franz Kaspar Buchholz, dem Freunde und Wohltäter Hamanns, mitgeteilt, und in dessen Nachlaß hat sie sich als anscheinend einzige Überlieferung der Briefe über die Mo-

ralität der Leiden des jungen Werthers wiedergefunden“ (Schmitz-Kallenberg 1918, 12). Die Hs. (fünf teilweise mit Streichungen und Korrekturen versehene Doppelblätter im Format 21 × 34,5 cm) befindet sich heute im Goethe-Museum Düsseldorf (vgl. das Faksimile der ersten Seite in: Hansen 1993, 58).

Die Forschung liest die *Briefe* einerseits als „explicit defence of Goethe's novel“ und somit als Ausdruck der „identification with Werther“ (Osborne 1974, 201). L. trete mit den *Briefen* „vorbehaltslos für Goethes Roman ein“ (Luserke 2010, 155). Sie gelten überdies als Dokument der spezifischen Ästhetik ihres Verfassers. L. entwickle in ihnen eine „Poetik der Bedingungsverhältnisse“ (Wurst 1992, 199), die sich als „poetologische Selbstverständigung [...] zwischen illusionsfördernder Identifikation und kritischer Distanz gegenüber dem Romangeschehen“ (ebd., 210) zu erkennen gebe. Hingewiesen wurde auch auf die „literarischen Anspielungen“, die das „Plädoyer für Goethes Buch unterstützen“ (Schmalhaus 1994, 85). Man sieht in den *Briefen* ein „neues Lesemodell“ und damit den „Übergang von der Regelpoetik zur Wirkungspoetik verwirklicht“ (Lukas 1999, 116). Andererseits verweist die Forschung auf Brüche in der Argumentation. „Die einzelnen Gesichtspunkte, mit deren Hilfe Werther verteidigt wird, lassen sich nicht so recht auf einen Nenner bringen“ (Schulz 2001, 277). Es ist sogar die These aufgestellt worden, der „Angriff gegen Nicolai [...] läuft ins Leere“, L. entwickle „unbeabsichtigt [...] Positionen, die denen Nicolais [...] nahekomen“ (Gille 1994, 567 f.). Der „autobiographische Bezug“ begründe die „inneren Widersprüche des Textes“ (Krebs 1998, 77 f.), seine Zwiespältigkeit. Relativiert ist auch die Intention, den *Werther* zu verteidigen. Das „Konkurrenzverhältnis zu Goethe“ erkläre den „durchaus provokativen

Unterton“ (Stephan 1995, 24 f.). Mit Blick auf die „anthropologischen und ästhetischen Divergenzen“ (Lenz-Michaud 2005, 3) zwischen L. und Goethe sei in den *Briefen* eine „Doppelhändigkeit“ (ebd., 7) zu beobachten, die auf Kritik am *Werther* deute.

Werke

Lenz, Jakob Michael Reinhold: Briefe über die Moralität der Leiden des jungen Werthers, in: WuB 2, 673–690. – WuB 3, 307, 417.

Goethes Briefe und Briefe an Goethe. Hamburger Ausgabe. 6 Bde. Hg. v. Karl Robert Mandelkow. Hamburg 1962–1969. Bd. 1: 1764–1808. Neuausgabe München 1988.

[Mercier, Louis-Sébastien/Wagner, Heinrich Leopold:] Neuer Versuch über die Schauspielkunst. Aus dem Französischen. Mit einem Anhang aus Goethes Brieftasche. Leipzig 1776.

[Nicolai, Friedrich:] Freuden des jungen Werthers. Leiden und Freuden Werthers des Mannes. Voran und zuletzt ein Gespräch. Berlin 1775.

[Riebe, Johann Christian:] Ueber die Leiden des jungen Werthers. Gespräche. Berlin 1775.

Forschung

Gille, Klaus F.: „Ein gekreuzigter Prometheus“. Zu Lenz und Werther, in: Weimarer Beiträge 40 (1994), 562–575.

Goedeke 4.1, 774–799.

Hansen, Volkmar (Hg.): Goethe in seiner Zeit. Katalog der ständigen Ausstellung. Goethe-Museum Düsseldorf. Anton-und-Katharina-Kippenberg-Stiftung. Düsseldorf 1993.

Krebs, Roland: Lenz' Beitrag zur Werther-Debatte: die *Briefe über die Moralität der Leiden des jungen Werthers*, in: Aufklärung 10 (1998), Heft 1: Die deutsche Aufklärung im Spiegel der neueren französischen Aufklärungsforschung. Hg. v. Robert Theis, 67–79.

Lenz-Michaud, Susanne: „Venus Urania allein kann dich retten mein Lieblingsdichter“. Zur ästhetischen und anthropologischen Kritik an Goethes *Werther* im Werk von J.M.R. Lenz, in: Recherches Germaniques 35 (2005), 1–21.

Lukas, Liina: *Werther*-Lektüre von Jakob Michael Reinhold Lenz, in: Triangulum 6 (1999), 116–127.

Luserke, Matthias: Sturm und Drang. Autoren – Texte – Themen. Bibliographisch ergänzte Ausgabe. Stuttgart 2010.

Osborne, John: Exhibitionism and Criticism: J.M.R. Lenz's *Briefe über die Moralität der Leiden des jungen Werthers*, in: Seminar 10 (1974), 199–212.

Schmalhaus, Stefan: Lenzens *Werther*-Verteidigung, in: ders.: Literarische Anspielungen als Darstellungsprinzip. Studien zur Schreibmethodik von Jakob Michael Reinhold Lenz. Münster u. a. 1994, 82–91.

Schmitz-Kallenberg, L.: Vorbemerkungen, in: Jakob Mich. Reinh. Lenz: *Briefe über die Moralität der Leiden des jungen Werthers*. Eine verloren geglaubte Schrift der Sturm- und Drangperiode aufgefunden u. hg. v. L. Schmitz-Kallenberg. Münster i.W. 1918, 5–12.

Schulz, Georg-Michael: Jacob Michael Reinhold Lenz. Stuttgart 2001.

Stephan, Inge: „Meteore“ und „Sterne“. Zur Textkonkurrenz zwischen Lenz und Goethe, in: Ljb 5 (1995), 22–43.

Wurst, Karin: J.M.R. Lenz' Poetik der Bedingungsverhältnisse: *Werther*, die „Werther-Briefe“ und *Der Waldbruder ein Pedant zu Werthers Leiden*, in: J.R.M. Lenz als Alternative? Positionsanalysen zum 200. Todestag, hg. u. eingeleitet v. Karin A. Wurst. Köln u. a. 1992, 198–219.

Ariane Martin

Briefe über Merkwürdigkeiten der Litteratur

V: Heinrich Wilhelm von Gerstenberg u. a.

E: 1766(?)–1770

D: Erste Sammlung, Zweyte Sammlung, Dritte Sammlung, Leipzig 1766–1767; Der Fortsetzung erstes Stück, Hamburg, Bremen 1770

Mit der fast gleichzeitigen Veröffentlichung der *Briefe über Merkwürdigkeiten der Litteratur* und Herders *Fragmenten* im Jahr 1766, einem Jahr nach der Einstellung von Lessings *Briefen, die neueste Literatur betreffend*, kündigte sich eine neue Generation an, die Lessings (1729–1781) Kritik am klassizisti-

schen Regelkanon und seine Verteidigung von Shakespeare (1564–1616) radikalisierte und eine neue Kunst- und Kulturauffassung durchblicken ließ.

Beteiligt am Abfassen und der Herausgabe der *Briefe über Merkwürdigkeiten der Litteratur* (auch als die *Schleswigschen Literaturbriefe* bekannt) waren nicht nur Gerstenberg, sondern auch Peter Kleen (1732–1766), Christian Fleischer (1713–1768) und Gottfried Benedict Funk (1734–1814), aber die Analyse von Stil und Inhalt sowie der handschriftlichen Überlieferung hat die Forschung zu dem Schluss gebracht, dass G. aller Wahrscheinlichkeit nach 22 der insgesamt 31 Beiträge geschrieben und darüber hinaus als Hauptherausgeber einen nicht zu ermessenden Einfluss auf das Ganze gehabt hat (vgl. Wagner 1920–1924. Bd. 1, 62–73). Die drei ersten Sammlungen stellen die darin enthaltenen Beobachtungen über die Literatur in der Form einer Reihe von fiktionalen Briefen dar, die von verschiedenen Korrespondenten aus verschiedenen Ländern an verschiedene Adressaten geschickt wurden und die die Herausgeber („die Sammler“) dem Publikum anbieten, um dessen Ideal der Schönheit „wie auf einen sichern Fels zu stützen“ (Gerstenberg 1766–1767, II). Die Briefform erlaubt es G., die Vorläufigkeit und die Subjektivität der darin enthaltenen Urteile zu reflektieren, zumal bei vielen Briefen eine Ortsangabe auf die Nationalität des Absenders schließen lässt und dessen Argumentationsstil oder besondere Kenntnisse sozusagen inszeniert wird. Die Multiperspektivität wird weiter durch die ständige Präsenz der Herausgeber, durch die ausgiebigen Zitate aus den besprochenen Texten und durch Dialoge zwischen dem Briefschreiber und dem Leser oder einer weiteren fiktionalen Figur bereichert. Der Vorbericht zur vierten und letzten Sammlung, zu

der G. nach einer Unterbrechung von seinem Verleger gedrängt werden musste, erklärt allerdings, dass neben Briefen auch „die ausgearbeiteten Gattungen des Vortrags“ (Gerstenberg 1770, 6) zugelassen werden sollen.

Das Fragmentarische und Subjektive des Textes entspricht einer unsystematischen, empirischen Tendenz im 18. Jh., die G. hier weiterentwickelt. Der Sokrates-Kopf auf dem Titelblatt ist ein Hinweis auf Hamann, der in seinen *Sokratischen Denkwürdigkeiten* (1759) den Anspruch der Aufklärung auf allgemeingültige Erkenntnis kritisierte und den einzelnen Leser zur individuellen Reflexion provozierte. Die beiden Gesprächspartner in G.s zentralem 20. Brief reden gern „in dem unphilosophischen Stile der Empfindungen“ (Gerstenberg 1766–1767, 398), und auch sonst scheint sich G. gegen ein stabiles, klar definiertes begriffliches Instrumentarium zu wehren. Einerseits verfällt er dadurch in terminologische Widersprüche (vgl. Gerth 1960, 162–167), andererseits können sich seine Argumente freier, energischer, spontaner entfalten, und vor allem kann er auf diese Weise seine Skepsis gegenüber allen überhistorischen Urteilen ausdrücken. Dies betrifft zunächst den klassizistischen Regelkanon, der Normen vorschrieb, die, wie G. meinte, in vielen Fällen dem jeweiligen Kunstwerk unangemessen waren. So verteidigt er Ariost (1474–1533) gegen die Kritik Wartons (1728–1790): „Was wollen denn unsere Kunstrichter [...] mit ihrem ewigen Jammergeschrey über Mangel an Regelmäßigkeit, über Unwissenheit, über Barbarey. Lenken Sie fein um, meine Herren, und machen Sie sich erst genauer mit der Denkungsart Ihrer Dichter, mit dem Charakter der Jahrhunderte, und dem Geschmack der Nationen bekannt“ (Gerstenberg 1766–1767, 69). Die erste Aufgabe des Kritikers sei also Einfühlen und Verstehen, nicht

Beurteilen, und das heißt für G., sich in die Absichten des Autors und dessen kulturellen Kontext vertiefen. Aus diesem Grund enthält der elfte Brief eine ausführliche Sozialgeschichte der altnordischen Dichtung als notwendige Vorbedingung einer angemessenen Würdigung.

Die offene, pragmatische Einstellung G.s verbindet sich mit einer beeindruckenden Belesenheit, nicht nur im Deutschen und im Dänischen, sondern auch im Englischen, Französischen und Spanischen, und auch mit einer Sensibilität für die Geschichte der Sprache, die ihm z. B. Gründe gibt, an der Authentizität von Ossian zu zweifeln (vgl. ebd., 103–105). Sie führt auch dazu, dass seine Urteile ausgewogen sind, dass er z. B. trotz seiner Verteidigung von Shakespeare bereit ist, die Möglichkeit von Schwächen zuzugeben oder seine Kontrastfigur Young (1683–1765) trotz aller Kritik zu loben (vgl. ebd., 225 u. 241 f.).

Nichtsdestoweniger ist die Richtung, die G. einnimmt, eindeutig – und für die neue Generation, die den SuD bilden sollte, entscheidend. Die Autoren und Texte, für die G. so leidenschaftlich eintritt, sind gerade diejenigen, die häufig kritisiert wurden, weil sie den klassizistischen Normen nicht entsprachen: Homer, Ariost und Shakespeare neben der ‚nordischen‘ Volksdichtung – wobei ‚nordisch‘ für G. kein genau definierter Begriff war und trotz aller Unterschiede, von denen er ja wusste, deutsch, dänisch, norwegisch, englisch und schottisch gleichermaßen umfasste. Die Werte, die er in solchen Texten fand, können in dem ersten der *Briefe*, die ihm zugeschrieben werden, gesehen werden, wo er sich zu Homer bekennt, und zwar zu „der unverfeinerten Simplicität, dem kühnen Ideal seiner Helden, der Fruchtbarkeit seiner Einbildungskraft, und dem Reichthume seiner Erfindung“ (ebd., 22). Er fasst diese Werte

in dem Bild eines altgriechischen Athleten zusammen, einem Sinnbild der Natürlichkeit, das ihn viel mächtiger anziehe als „der zierlichste Hofmarschall in seinem engen gedrechselten Gallakleide“, und er schließt: „Nicht das, was die Corneille einem Sophokles haben nachahmen können, bewundere ich, als etwas Ausserordentliches: Die wilden Schönheiten in der Figur seines [Homers] Philoktetes gefallen mir besser; jenes zeigt mir den Künstler, die letztern den Griechen: Künstler können wir alle werden – aber ach! wer ein *Griech*e wäre“. (Ebd., 23)

Diese Gegenüberstellung eines wahren, natürlichen Seins, das sich spontan mitteilt, und einer gedachten, gelernten, äußeren Form, die droht, das Sein zu entstellen oder zu ersticken, durchzieht diejenigen *Briefe*, in denen G. den weitreichendsten Beitrag zur Ästhetik des SuD leistet, nämlich wo er über Genie (Brief 20) und über Shakespeare (Briefe 14–18) schreibt. In diesen beiden – verwandten – Themenkreisen nimmt er Motive und Argumente auf, die eine zentrale Rolle in den ästhetischen Debatten der Aufklärung spielen, er baut auf ihnen auf, lehnt es aber in der Regel ab, ihre begriffliche Differenzierung streng durchzuführen.

G.s Versuche über das Genie, die Homer und Shakespeare als Paradebeispiele wählen, gehen davon aus, dass Genie etwas grundsätzlich anderes ist als die Ansammlung von eventuell lernbaren Fähigkeiten, mit denen ein „schöner Geist“ – er nennt Jonson (1572–1637), Corneille (1606–1684) und Vergil (70–19 v. Chr.) – „Meisterstücke“, aber nicht mehr als „Meisterstücke“, produzieren kann. (Gerstenberg 1766–1767, 386) Genie – und hier nennt er Shakespeare – entziehe sich einer deutlichen Definition und könne nicht auf bestimmte Fertigkeiten reduziert werden. Es „kann weder durch Kunst, noch durch Fleiß

erreicht werden“ (ebd., 396), aber es manifestiert sich für G. in seiner Wirkung auf den Leser bzw. den Zuschauer, nämlich in etwas, was er Kraft der Illusion nennt: „Der beständige Ton der Inspiration, die Lebhaftigkeit der Bilder, Handlungen und Fiktionen, die sich uns darstellen, als wären wir Zuschauer, und die wir mit bewunderndem Enthusiasmus dem gegenwärtigen Gotte zuschreiben: diese Hitze, diese Stärke, diese anhaltende Kraft, dieser überwältigende Stroh der Begeisterung, der ein beständiges Blendwerk um uns her macht, und uns wider unsern Willen zwingt, an allem gleichen Antheil zu nehmen – das ist die Wirkung des Genies!“ (ebd., 395 f.) Mit Illusion meint er keine bloß naturalistische Nachahmung der Welt, die der Leser/Zuschauer nicht mehr von der wirklichen Welt unterscheiden könnte, sondern er meint die Folgen einer durchdringenden Intensität in der Weise, wie die Welt durch und über das Genie nachempfunden wird, sodass man seine alltägliche Welt hinter sich zurücklässt. Dazu gehört auch die sprachliche Form des Ausdrucks: „Ein Hexameter tritt einher, wie eine Armee“ (ebd., 397). Homer erlaube uns also völlig neue Einsichten in den Zusammenhang der Dinge: „Seine Bilder, seine Gleichnisse sind uns original, weil unser Auge nur auf der Oberfläche hangen blieb, durch welche das Auge des Genies weit hindurchgedrungen war; der ganze Anstrich wird uns neu, weil er seine Farben von dem wiederstrahlenden Feuer des Dichtergeistes herübernimmt“ (ebd., 398).

An einer Stelle, wo G. versucht, seine Kategorien näher zu bestimmen (bis sein Gesprächspartner ihn sehr bald der unverständlichen Abstraktion beschuldigt), übersetzt er die Kraft des Genies als „das bildliche Empfangniss der Objecte in der Seele [...] – eine Wendung in der Art zu denken, wodurch

jeder bestimmte Gegenstand mit allen seinen Verhältnissen, Beziehungen und Phänomenen, mittelbar oder unmittelbar, zur Individualität des Dichters übertritt“ (ebd.). Dazu gehören die Imagination, die Kraft der Beobachtung und etwas, was er „Klugheit des Genies“ (ebd., 399) nennt, also „das regulative, ordnende und planende Vermögen“ (Gerth 1960, 132). Aber das Genie kann nicht auf sie reduziert werden, denn letzten Endes zeichnet es sich für G. „in der unbegreiflichen *Vigueur des Geistes*“ (Gerstenberg 1766–1767, 397) aus, in einer mysteriösen Schöpferkraft, die nicht weiter zergliedert werden kann. Es handelt sich also nicht mehr darum, wie die Kunst so gestaltet werden kann, dass sie ein außer ihr liegendes, moralisches oder pädagogisches Ziel am wirkungsvollsten erreicht; sie hat nicht die Aufgabe, auch nicht indirekt, Aufklärung zu befördern. Das einzig Entscheidende ist ihre Intensität. Das Werk eines Genies ist mittels dieser Schöpferkraft *per definitionem original*, es geht aller Kategorisierung durch „Kunstrichter“ (ebd., 405) voran. Deswegen G.s Ausruf: „Weg mit der Classification des Drama!“ (Ebd., 221)

Mit diesem Protest warf sich G. in die heftigen zeitgenössischen Diskussionen in Deutschland, England und Frankreich um Shakespeare, dessen Name „in allen Zeitungsblättern, wie der Mondschein in einem Dickicht, figurirt“ (ebd., 215; vgl. Pascal 1937, 8–14), und fand in den kurz zuvor erschienenen Übersetzungen von Wieland nur einen weiteren Beweis dafür, dass Shakespeare missverstanden wurde, weil er nach Kriterien beurteilt wurde, die aus unangebrachten Vergleichen mit dem altgriechischen Drama gewonnen worden waren. Die Griechen, behauptet G., hatten die Absicht, durch ihre Tragödien Leidenschaften zu erregen. Auf die Frage, was Shakespeare sonst anbieten

könnte, antwortet er: „Der Mensch! die Welt! Alles!“ (Gerstenberg 1766–1767, 220) Das ist mehr als eine Phrase. Shakespeare erzeuge auch Leidenschaften, aber dies ordne er einer höheren Absicht unter. „Durch die Zeichnung der Sitten, durch die sorgfältige und treue Nachahmung wahrer und erdichteter Charakter, durch das kühne und leicht entworfne Bild des idealischen und animalischen Lebens“ biete Shakespeare „lebendige Bilder der sittlichen Natur“ an, wobei er mit „sittlicher Natur“ das Gefühlsleben der Menschen meint. (Ebd.; vgl. Gerth 1960, 202ff.) Was er praktisch darunter versteht, geht aus dem folgenden Vergleich zwischen *Othello* (1604) und *The Revenge* (1721) von Young hervor: Young gebrauche schöne Worte, um die Gefühle seiner Personen zu beschreiben, Worte, die aber nicht zu deren Gefühlen passten, weil sie Youngs Worte seien. Bei Shakespeare sei die Ausdrucksweise der Personen konkret in ihre Gefühlswelt eingebettet. So sei Shakespeares Gebrauch einer Sprache, die manchmal übertrieben erscheine, durchaus berechtigt, denn sie gehöre zur „Illusion“ (ebd., 401), die Shakespeare als Genie auszeichne.

An zwei Stellen in seinem Argument scheint G. Zugeständnisse an einen Regelkanon zu machen, die sich aber bei genauerem Hinsehen als weitere Bestätigungen seines anticlassizistischen Standpunkts erweisen. Trotz aller Vorbehalte gibt er zu, „daß dieses Shakespearsche Drama gewisse Grundsätze mit dem Griechischen gemein haben könne, die aus der Natur eines Ganzen herzuleiten sind“ (Gerstenberg 1766–1767, 262). Damit meint er nicht den Regelkanon, sondern einfach die Einheit stiftende Perspektive des Autors oder die Intentionalität des Werks (vgl. Gerth 1960, 79–83). Zweitens gibt er eine Detailanalyse von zwei Stücken Shakespeares,

The Merry Wives of Windsor (1602) und *The Comedy of Errors* (1623), die ihre Regelmäßigkeit betont, aber dafür nimmt er ausdrücklich die zwei Stücke, die den klassizistischen Modellen am nächsten sind, um nachzuweisen, dass es Shakespeare nicht an Kunstfertigkeit fehlte.

Herder war voll des Lobes für G.s *Briefe* und seine Aufsätze *Shakespear* (1773) und *Ossian und die Lieder alter Völker*, die in *Von Deutscher Art und Kunst* (1773) erschienen, waren ursprünglich für eine weitere Folge der *Briefe* gedacht. Die Ähnlichkeiten zwischen den beiden treten klar hervor. Ihre Vorliebe für Homer, Shakespeare und die Volksdichtung entspricht einer Abneigung gegen abstrakte Normen, die dazu tendieren, einerseits den kulturellen Kontext eines Textes und andererseits die nicht weiter erklärbare Schöpferkraft des Genies zu ignorieren. Trotzdem waren es Herders Aufsätze, nicht G.s *Briefe*, die so stark auf die herankommende Generation der SuD-Schriftsteller wirkten. Die *Briefe* bleiben ein wichtiges Dokument im Auftakt zur Hauptphase des SuD (vgl. Luserke 2010, 49f.), und das darin bekundete Verständnis für die komplexe Einheit von Shakespeares Stücken weist sogar über den SuD hinaus (vgl. Guthke 1959; Gerth 1960, 221).

Werke

Gerstenberg, Heinrich Wilhelm von: Briefe über Merkwürdigkeiten der Litteratur. Erste Sammlung, Zweyte Sammlung, Dritte Sammlung. Leipzig 1766–1767. – Briefe über Merkwürdigkeiten der Litteratur. Der Fortsetzung erstes Stück. Hamburg u. a. 1770. – Reprographischer Nachdruck. Hildesheim u. a. 1971.

Forschung

Gerth, Klaus: Studien zu Gerstenbergs Poetik: ein Beitrag zur Umschichtung der ästhetischen und poetischen Grundbegriffe im 18. Jahrhundert. Göttingen 1960.

Gerth, Klaus: Heinrich Wilhelm von Gerstenberg, in: Deutsche Dichter des 18. Jahrhunderts. Ihr Leben und Werk. Hg. v. Benno von Wiese. Berlin 1977, 393–411. Goedeke 4.1, 189–190.

Grappin, Pierre: Gerstenbergs critique d'Homère et de Shakespeare, in: Études germaniques 6 (1951), 81–92.

Guthke, Karl S.: Gerstenberg und die Shakespearedeutung der deutschen Klassik und Romantik, in: Journal of English and Germanic Philology 58 (1959), 91–108.

Kosch 6, 273–274.

Luserke, Matthias: Sturm und Drang. Autoren – Texte – Themen. Bibliographisch ergänzte Ausgabe. Stuttgart 2010.

Pascal, Roy: Shakespeare in Germany 1740–1815. Cambridge 1937.

Schneider, Karl: Heinrich Wilhelm von Gerstenberg als Verkünder Shakespeares, in: Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft 58 (1922), 39–45.

Wagner, Albert Malte: Heinrich Wilhelm von Gerstenberg und der Sturm und Drang. 2 Bde. Heidelberg 1920–1924.

Weilen, Alexander von: Einleitung, in: Heinrich Wilhelm von Gerstenberg: Briefe über Merkwürdigkeiten der Litteratur. Dritte Sammlung nebst Einleitung. Stuttgart 1890, V–CXLIII.

David Hill

Chimärische Einfälle

V: Johann Georg Hamann

E: 1760–1762

D: Königsberg 1762

Die *Chimärischen Einfälle* sind – neben der *Aesthetica in nuce* – eines der zentralen Kapitel der *Kreuzzüge des Philologen*, die Hamann 1762 veröffentlicht und die ihn schlagartig zu einiger Berühmtheit in den literarischen sowie literaturkritischen Debatten des mittleren 18. Jh.s machen. H. hatte diesen Teil schon zuvor in den *Briefen die neueste Litteratur betreffend* (1759–1766) publiziert, und zwar als Einrede gegen Moses Mendelssohns (1729–1786) außerordentlich kritische Besprechung der *Julie ou La Nouvelle Héloïse* (1761)

Jean-Jacques Rousseaus (1712–1778). Dieser Briefroman, eines der bedeutendsten Exempel dieser Gattung im 18. Jh. (vgl. Starobinski 1989, 123–182), war 1761 in Amsterdam erschienen und hatte als großer Erfolg europaweit für Furore gesorgt. Die deutsche Übersetzung nimmt Mendelssohn zum Anlass, sich zu dem Roman kritisch zu äußern; im 166. bis 171. Brief, die im Juni 1761 erscheinen, wird die *Nouvelle Héloïse* vom Berliner Aufklärer schwer verrissen, und zwar insbesondere aufgrund der mangelhaften, d. h. ‚gekünstelten‘ „Sprache der Zärtlichkeit“ (Jørgensen 2013, 133–145), die für Mendelssohn als ‚kaum mittelmäßige‘ gilt.

H. nimmt diese Rezension zum Anlass, eine grundlegende Kritik an der Aufklärung vorzutragen, in deren Zentrum eine neue Vorstellung der menschlichen Affekte steht. Diese Aufklärungskritik, die H. als „Anmerkungen, Zweifel, Fragen, Vermuthungen und Einfälle“ (N 2, 160), mithin als „chimärische Einfälle“ und damit als antisystematische Reflexionen deklariert, hält er den – nur scheinbar – „zureichenden Gründen“ (ebd.) der Mendelssohn'schen Kritik entgegen. Dabei verteidigt er weniger Rousseau, als dass er die Kriterien der Kritik Mendelssohns an Rousseaus Briefroman auf ihre Leistungsfähigkeit und Kohärenz befragt und trägt doch namhaft zur Ausweitung der auch für den SuD essentiellen Rousseau-Rezeption bei (vgl. Jaumann 1995). So hält er Mendelssohns Vorwurf, Rousseau könne keine Dialoge verfassen, entgegen, dass der Genfer Philosoph und Romanschreiber den Unterschied zwischen Roman und Drama präziser als sein Kritiker erfasst und daher „die Natur des Romanhaften tiefer eingesehen und glücklicher nachgeahmt“ (N 2, 160 f.) habe. H. stößt damit eine Debatte über die Grenzen und Entwicklungsweisen literarischer Gattung an, die namhaft

ten Einfluss auf Goethe, dessen *Werther* (1774) sich im Lichte dieser Kontroverse in einer besonderen Weise darstellt, und Herder hatte. Darüber hinaus sucht H. den Einwand Mendelssohns, St. Preux, der männliche Protagonist des Rousseau'schen Romans, sei als Philosoph und Verliebter eine lächerliche Figur, durch die Differenzierung zwischen Philosoph und Mensch zu eliminieren, weil „die Liebe wie der Tod Philosophen mit Idioten gleich mache“ (ebd., 162). Mit dieser Widerrede hat H. sein eigentliches Reflexionstelos nahezu erreicht: Nachweisen will er nämlich, dass der Aufklärer Mendelssohn vom Wesen der Leidenschaften keinen angemessenen Begriff habe, was sich an der mangelhaften Kritik an deren sprachlicher Realisation in diesem Roman zeige: „Wer sollte sich aber nicht entschliessen heftig und ausgefallen zu thun, wenn eine Gebieterin diese Sprache für herzerwührend hält? Und warum sollte man sich schämen durch Ausrufungen und Hyperbolen ein Glück zu erhalten, das sich durch Erklärungen und Schlüsse weder ergrübeln noch genießen lässt?“ (ebd., 162f.) Rousseau ist nach H. also den Realien und der Sprache verliebter Leidenschaften näher als der in normativen Vorgaben gefangene Aufklärer, dem vor diesem Hintergrund eine grundlegende Zurückweisung zuteilwird. „Wer ist aber der ästhetische Moses, der Bürgern eines freyen Staats schwache und dürftige Satzungen vorschreiben darf?“ (ebd., 163)

Dieser „freye Staat“ ist nicht allein der der „schönen Wissenschaften“ (ebd., 164), sondern derjenige, der durch Verstand und Vernunft unangemessen eingeschränkten Gefühlswelten. Es ist diese relative Autonomie des Gefühls, um die es H. mit seinem Angriff auf Mendelssohns Rousseau-Kritik zu tun ist. Denn ein „unmittelbares Gefühl“ (ebd.) ist für den Königsberger Aufklärungskritiker durch

nichts zu substituieren und damit auch durch die rationalen Vermögen des Menschen weder zu erklären noch zu verstehen. Diese Einsicht in die Grenzen des Wissens gegenüber der Unmittelbarkeit des Gefühls und damit gegenüber allen Affekten zielt nach H. ins Zentrum jener Reflexionsarbeit, die er mit der nachmals berühmt gewordenen Formel von der „Höllenfahrt der Selbsterkenntnis“ (ebd., 164) belegt und die als Aufgabe der Philosophie u. a. zu der folgenden Erkenntnis führt: „Wenn unsere Vernunft Fleisch und Blut hat, haben muß, und eine Wäscherin oder Sirene wird; wie wollen sie es den Leidenschaften verbieten? Wie wollen Sie den erstgeborenen Affect der menschlichen Seele dem Joch der Beschneidung unterwerfen?“ (Ebd.) Es sind solche Plädoyers für eine „Emanzipation der Leidenschaften“ (Luserke 2010, 93), die H. für die Autoren des SuD zu einem der ‚hellsten Köpfe seiner Zeit‘ (vgl. von Müller 1870, 78) werden lassen. Die unüberhörbaren Antijudaismen H.s spielten in diesem Rezeptionszusammenhang allerdings keine Rolle.

Werke

Hamann, Johann Georg: Chimärische Einfälle über den zehnten Theil der Briefe die neuestes Literatur betreffend, in: ders.: Sämtliche Werke. 6 Bde. Hg. v. Josef Nadler. Bd. 2. Wien 1950, 157–165 (= N).

Forschung

Gründer, Karlfried: Hamann und Mendelssohn, in: Religionskritik und Religiosität in der deutschen Aufklärung. Hg. v. Karlfried Gründer u. Karl Heinrich Rengsdorf. Heidelberg 1989, 113–144.

Jaumann, Herbert: Rousseau in Deutschland. Neue Beiträge zur Erforschung seiner Rezeption. Berlin u. a. 1995.

Jørgensen, Sven Aage: Querdenker der Aufklärung. Studien zu Johann Georg Hamann. Göttingen 2013.

Lumpp, Hans-Martin: Philologia crucis. Zu Johann Georg Hamanns Auffassung von der Dichtkunst. Tübingen 1970, 148–155.

Luserke, Matthias: Sturm und Drang. Autoren – Texte – Themen. Bibliographisch ergänzte Ausgabe. Stuttgart 2010, 93.

Müller, Friedrich von: Unterhaltungen mit Goethe. Stuttgart 1870.

Starobinski, Jean: Rousseau. Eine Welt von Widerständen. München 1989.

Gideon Stiening

Claudine von Villa Bella. Ein Schauspiel mit Gesang

V: Johann Wolfgang Goethe

E: 1774(?)–1775

D: Berlin 1776

UA: 1780, Berlin u. Wien

Goethe scheint *Claudine von Villa Bella. Ein Schauspiel mit Gesang* hauptsächlich im März/April 1775 geschrieben zu haben, obwohl sein Brief an Johanna Fahlmer (1743–1821) vom März dieses Jahres auch Vorarbeiten erwähnt, die er „aufgegraben habe“ (FA 4, 1022) und die wahrscheinlich aus dem Vorjahr stammen. Am 14. 4. 1775 schrieb er an Knebel (1744–1834), dass Claudine „bald fertig“ (ebd.) sei, am 1. 6. 1775 schließlich konnte er ihm den Text mit der Bitte schicken, er solle ihn gelegentlich Herzog Karl August (1757–1828) vorlesen (vgl. ebd., 1023).

In den viel späteren Notizen zu *Dichtung und Wahrheit* (1811–1833) schrieb G., dass er „die Verknüpfung edler Gesinnungen mit vagabundischen Handlungen, als ein glückliches Motiv für die Bühne betrachtete, das zwar in spanischen Gedichten nicht selten ist, aber neu war zu jener Zeit“ (ebd., 1026). Eine bestimmte spanische Vorlage ist nicht bekannt, aber Claudine nimmt Motive aus der Tradition der Mantel- und Degenstücke auf, zum Teil aus der Don Juan-Legende (vgl. ebd.,

1027). „Die Verknüpfung edler Gesinnungen mit vagabundischen Handlungen“ erfolgt vor allem durch die beiden Brüder, den eher empfindsamen Don Pedro und den so genannten Crugantino, der der gesellschaftlichen Ordnung abgesagt hat, und zwar im Sinne seiner ersten Worte auf der Bühne: „Mit Mädeln sich vertragen, / Mit Männern ’rumgeschlagen, / Und mehr Kredit als Geld; / So kommt man durch die Welt“ (ebd., 602). Pedro befindet sich im Schloss Villa Bella, dem Sitz von Don Gonzalo, weil er den strengen Familienfreund Don Sebastian auf der Suche nach seinem abtrünnigen Bruder begleitet. Die Liebe entwickelt sich zwischen Pedro und der von ihrem Vater Gonzalo angebeteten Claudine, aber auch Crugantino fühlt sich zu ihr hingezogen, wagt sich an das Schloss heran und besingt sie nachts maskiert im Garten. Als er von Pedro entdeckt wird, verwundet er diesen in einem Gefecht und lässt ihn in eine Herberge bringen. Durch seinen Charme und seine Fähigkeiten als Sänger gelingt es ihm dann, in das Schloss eingeladen zu werden, bis er von Sebastian entdeckt wird und fliehen muss. Claudine hört, dass Pedro verwundet ist, und sucht ihn auf, begegnet aber Crugantino, der versucht, sie zu entführen. Pedro kommt ihr zu Hilfe, aber alle werden von der Wache verhaftet. Sebastian erscheint im Gefängnis und will Crugantino bestrafen, aber die Brüder erkennen einander und versöhnen sich, indem Pedro Crugantino vergibt und dieser erklärt, warum es ihm nicht mehr möglich war, in der Gesellschaft zu leben. Ein Schlusschor verherrlicht Claudine und Pedro als „seliges Paar“ (ebd., 634).

Allein die Zusammenfassung zeigt, dass G. in *Claudine* mehrere Themen und Motive des SuD wiederholt: Es finden sich hier die zwei Brüder mit entgegengesetzten Charakteren, die dieselbe Frau lieben, und es fehlen

auch nicht die Abenteuerlust, der Tatendrang und ein Freiheitspathos, die sich in Frustration gegen die gesellschaftlichen Konventionen äußern. Diese Motive konzentrieren sich besonders in der Figur Crugantino, aber nicht ausschließlich. Als sich Claudine entschließt, den verwundeten Pedro in Mannskleidern aufzusuchen, wird sie sich endlich über ihre Gefühle für ihn klar und drückt sich in einer emphatischen Sprache aus, die an die Kraftkerle des SuD erinnert: „Ha, wie das all drängt und tobt, die verborgne mir selbst bisher verborgne Leidenschaft“ (ebd., 621). Sonst aber ist sie eher durch Verwirrung (vgl. ebd., 591 u. 612) und Ohnmachtsanfälle (vgl. ebd., 617, 618, 626 u. 633) gekennzeichnet, und obwohl sie und Pedro die Natur in Ausdrücken verherrlichen, die G.s eigener Lyrik nicht ganz fremd wären (vgl. z. B. ebd., 597 f.), gehört ihre keimende Liebe eher in die Tradition der Empfindsamkeit. Villa Bella, der Sitz von Gonzalo, liegt offenbar weit weg vom Madrider Hof, und obwohl die Personen dem Adel angehören, ist die Grundstimmung eher mittelständisch-rousseauistisch-empfindsam als höfisch (vgl. Dumiche 2002). Pedro möchte sich am liebsten „in einer stillen Hütte“ (FA 4, 598) verbergen, und Gonzalo, der das Bauernleben idealisiert, sehnt sich – wie Götz (vgl. ebd., 353) – nach einer Zeit zurück, in der alle Stände zu einer Gemeinschaft gehörten, und zwar einer, die sich über eine gemeinsame Volkskultur – „die alten Lieder, die Liebeslieder, die Mordgeschichten, die Gespenstergeschichten“ (ebd., 613 f.) – bildete. Gleichzeitig scheinen diese empfindsamen Züge zum Teil ironisiert zu sein, z. B. in Gonzalos blindem Enthusiasmus für Crugantinos Lieder, in Pedros verliebter Schwärmerei für den Gesang einer Nachtigall, der in Wirklichkeit nichts als das Warnsignal von Crugantinos Komplizen ist (vgl. ebd., 608), oder bei den beiden

neidischen Nichten Gonzalos, deren banale Intrigen ein ironisches Licht auf die Liebesgefühle der Hauptpersonen werfen.

Die Gesten des Rückzugs werden in der Figur Crugantino radikaler variiert. Er ist der Außenseiter, der der Gesellschaft und ihren Normen den Rücken zugekehrt hat. Er beteiligt sich nicht an den – ziemlich harmlosen – Possen seiner Bande und wird vor allem als Künstler und Verführer dargestellt. Er wird durch seine beiden Requisiten, Zither und Degen, charakterisiert, aber die Kombination von Tapferkeit, Frechheit und künstlerischer Begabung, die er an den Tag legt, dient seinen Absichten auf Claudine. Insofern könnte er als Inbegriff vieler SuD-Ideale gelten, nicht zuletzt an der Stelle gegen Schluss des Stücks, wo er seinen Rückzug aus der Gesellschaft vor den anderen, eher konventionsgebundenen Figuren rechtfertigt: „Wißt Ihr die Bedürfnisse eines jungen Herzens, wie meins ist? Ein junger toller Kopf? Wo habt Ihr einen Schauplatz des Lebens für mich? Eure bürgerliche Gesellschaft ist mir unerträglich! Will ich arbeiten, muß ich Knecht sein; will ich mich lustig machen, muß ich Knecht sein. Muß nicht einer, der halbweg was wert ist, lieber in die weite Welt gehn?“ (Ebd., 631) Crugantino spricht für eine Generation der mittelständischen Intelligenz in Deutschland, wenn er sich gegen eine Gesellschaft auflehnt, die ihm nur Entfremdung und Leugnung seines Selbst anbietet. Gleichzeitig wird er als ein Mann von Ehre dargestellt: Er versichert dem verwundeten Pedro, dass er „weder Räuber noch Mörder“ (ebd., 608) ist, er schämt sich über seine „Torheiten“ (ebd., 617), als Claudine in Ohnmacht fällt, und am Ende des Stücks bittet er Pedro wiederholt um Vergebung (vgl. ebd., 629 ff.). Mit dieser Aufrichtigkeit vermag er nicht nur seinen neu gefundenen Bruder, sondern auch den strengeren Sebastian zu erweichen.

Trotz des früheren Hinweises auf die Langeweile, die Crugantino bei seiner Bande empfindet (vgl. ebd., 604), bleibt die Forschung bei der Ansicht, dass seine abschließende Reintegration in die Familie und die Vereinigung von ihm, Pedro und Claudine unter dem Motto der Brüderlichkeit (vgl. ebd., 632) wie auch die plötzliche Erweichung Sebastians und die nochmalige Ohnmacht Claudines psychologisch ungenügend motiviert sind (vgl. z. B. Borchmeyer in: FA 4, 1028; Krämer 1998, 489 f.). Die Geste, durch die sich Crugantino zu einem Außenseiter erklärt, ist zu wenig in die beiden anderen Hauptstränge der Handlung, das Verhältnis zwischen den beiden Brüdern und das Verhältnis zwischen Pedro und Claudine, eingebunden, um als viel mehr als die Spielerei eines Privilegierten zu erscheinen (vgl. Wilson 2003; Luserke 2010). Entsprechend schwanken die Sympathien des Zuschauers/Lesers, je nachdem welcher Handlungsstrang im Vordergrund steht (vgl. Krämer 1998, 489). Dazu kommen psychologische Unklarheiten bzw. Tiefen, die nur angedeutet sind, wie das Verhältnis zwischen Claudine und ihrem Vater oder jenes zwischen ihr und Crugantino, sodass von einer „partiellen Offenheit“ (ebd., 490) die Rede sein kann. Diese kann geistesgeschichtlich als Verharmlosung des schon im Ausklang begriffenen SuD interpretiert werden, biografisch vor dem Hintergrund seines Verhältnisses zu Lili Schönnemann (1758–1817) als Sieg des empfindsamen G. über den SuD-G. (vgl. Borchmeyer in: FA 4, 1029; Kippenberg 1891) oder politisch als Teil von G.s Strategien in Bezug auf Karl August (vgl. Wilson 2003). Dabei dürfen die – selbst auferlegten – Zwänge der Gattung nicht vergessen werden. Das deutsche Singspiel, wiewohl es G. in entscheidenden Aspekten umänderte (vgl. Waldura 1996), forderte einen positiven Ausgang der Handlung (vgl. Brait

2002, 105 f.), und im Allgemeinen verlangte das Musikalische eine leichtere, harmonisierende Behandlung etwaiger Konflikte sowie die Integration komischer Elemente.

Die zeitgenössischen Rezensionen von *Claudine* als Lesedrama waren durchaus positiv, und dem Erstdruck folgten mehrere Nachdrucke. Zusammen mit *Götz von Berlichingen* (1773) spielte es eine entscheidende Rolle bei der Verbreitung des Typus des rebellischen Außenseiters im Drama, in der Oper und im Roman (z. B. Schillers *Die Räuber* [1781]; Vulpius' [1762–1827] *Rinaldo Rinaldini, der Räuberhauptmann* [1798]) bis ins 19. Jh. hinein. Auf der Bühne hatte es größere Schwierigkeiten, sich zu behaupten, zum einen wegen des häufigen Szenenwechsels (vgl. Borchmeyer in: FA 4, 1030), zum anderen, weil eine Vertonung zugleich dem traditionell Gattungsspezifischen des deutschen Singspiels und dem literarisch Neuen gerecht werden musste (vgl. Waldura 1996, 178; Krämer 1998, 504). Vertonungen von *Claudine von Villa Bella. Ein Schauspiel mit Gesang* stammen von Karl Siegmund von Seckendorff, Ignaz von Beecke, Johann André, Christian Gottfried Weber, Christian Gottlob Neefe und (für eine dänische Übersetzung) Carl Schall (vgl. FA 4, 1030 f.; Frantzke 1998, 97; Krämer 1998, 505 u. 866), aber keine hat sich durchgesetzt.

Alle anderen Vertonungen von *Claudine* gelten der zweiten Fassung *Claudine von Villa Bella. Ein Singspiel*, die G. 1787–1788 in Rom im Sinne der italienischen Oper umarbeitete: „Da ich nun die Bedürfnisse des lyrischen Theaters genauer kenne, habe ich gesucht durch manche Aufopferungen, dem Komponisten und Akteur entgegen zu arbeiten“ (FA 15, 554). In dieser Fassung sind Handlung und Figurenkonstellation vereinfacht, der Dialog ist durchweg in Versen gefasst, und der Ton gehobener (vgl. Reichardt 2009).

Diese Fassung, die u. a. von Johann Friedrich Reichardt, Friedrich Ludwig Seidel und Franz Schubert vertont wurde (vgl. Krämer 1998, 867), gehört nicht mehr zum SuD.

Werke

Goethe, Johann Wolfgang: Claudine von Villa Bella, 1e. Fassung in: Dramen 1765–1775. Hg. v. Dieter Borchmeyer. Frankfurt a.M. 1985 (= FA 4), 589–634; Claudine von Villa Bella, 2e. Fassung in: Dramen 1776–1790. Hg. v. Dieter Borchmeyer. Frankfurt a.M. 1988 (= FA 5), 661–719; Italienische Reise. Hg. v. Christoph Michel u. Hans-Georg Drewitz. Frankfurt a.M. 1993 (= FA 15).

Reichardt, Johann Friedrich: Claudine von Villa Bella. A Setting of Johann Wolfgang Goethe's Singspiel in Three Acts. Hg. v. Robert Meikle u. David Hill. Middleton 2009.

Forschung

Borchmeyer, Dieter: Kommentar, in: FA 4, 1022–1039.
Braitto, Emil Karl: Goethes Singspiele und Opernpläne. Ein literatur- und musikwissenschaftlicher Beitrag. Innsbruck 2002.

Dumiche, Béatrice: Weiblichkeit im Jugendwerk Goethes. Die Sprachwerdung der Frau als dichterische Herausforderung. Würzburg 2002.

Frantzke, Thomas: Goethes Schauspiele mit Gesang und Singspiele 1773–1782. Frankfurt a.M. 1998.

Goedeke 4.3, 134–135.

Kippenberg, K.: Ueber Goethes *Claudine von Villa Bella*, in: Programme der Realschule in der Altstadt zu Bremen 717 (1891), 3–27.

Krämer, Jörg: Deutschsprachiges Musiktheater im späten 18. Jahrhundert. Typologie, Dramaturgie und Anthropologie einer populären Gattung. Tübingen 1998.

Luserke, Matthias: Sturm und Drang. Autoren – Texte – Themen. Bibliographisch ergänzte Ausgabe. Stuttgart 2010, 157–161.

Sauder, Gerhard: Kommentar, in: MA 1.2, 724–732.

Waldura, Markus: Die Singspiele, in: Goethe-Handbuch. Hg. v. Bernd Witte u. a. Bd. 2. Stuttgart u. a. 1996, 173–194.

Wilson, W. Daniel: Young Goethe's Political Fantasies, in: Literature of the Sturm und Drang. Hg. v. David Hill. Rochester 2003, 187–215.

David Hill

Clavigo

V: Johann Wolfgang Goethe

E: 6.–13. 5. 1774 oder 13.–20. 5. 1774

D: Leipzig 1774

UA: 1774, Augsburg

Clavigo ist das erste Werk Goethes, das unter seinem Namen erschien. In kurzer Zeit folgten sechs Nachauflagen, zwei Nachdrucke 1775 und 1779; der Nachdruck von 1775 diente als Grundlage für den Abdruck in Band 3 der *Schriften* 1787. Es existiert keine Handschrift.

Das trotz seiner fünf Akte kurze Drama führt die Geschichte eines begabten und erfolgreichen jungen Mannes im Konflikt zwischen einer bürgerlichen Liebe und höfischen Karriereaussichten vor. Clavigos innere Vorbehalte gegen ein Sich-Bescheiden lassen sich auch als Charakterschwäche, als Entscheidungsunfähigkeit lesen, aber auch als Anspruch auf die Erfüllung der eigenen Größe statt eines Rückzugs ins Private. Clavigo verweigert sich einer Familiengründung und trägt damit den sozialgeschichtlichen Konflikt aus, der die bürgerliche Familie gegen die feudale Hofgesellschaft des 18. Jh.s stellt (vgl. Fischer 1990). *Clavigo* spielt die schlimmstmögliche Wendung durch, dass für ein Genie beide Alternativen letztlich nicht möglich sind. Speziell das neue Ordnungsmodell der Familie scheitert am Widerspruch der ihm immanenten Autoritätsstrukturen. Dabei bedient sich G. nicht des zur Entstehungszeit modischen Gattungsmodells des bürgerlichen Trauerspiels, das die Frau in den Mittelpunkt des anzusteuernenden Untergangs hätte stellen müssen (vgl. Strohschneider-Kohrs 1973). Stattdessen entscheidet sich G. für das ganz traditionelle ‚Trauerspiel‘. G. richtet den Blick ganz auf den männlichen Täter, der eigentlich keiner ist, weil er nicht tragisch handelt, sondern jeder Entscheidung ausweicht, bis diese

unausweichlich wird (vgl. Durzak 2007). Damit beantwortet er die Radikalität der Form seines *Götz von Berlichingen* (1773) durch die Radikalität der dramatischen Lösung. Der dramatische Konflikt wird nicht von außen hergetragen, sondern ist in den zwiespältigen Charakter Clavigos verlegt. G. bediente sich dazu eines ganz aktuellen Stoffes. Er entnahm ihn dem im Frühjahr 1774 erschienenen *Quatrième mémoire à consulter contre M. Goezman* des französischen Dichters Beaumarchais (1732–1799), in dem dieser seinen Konflikt mit dem spanischen Schriftsteller José Clavijo y Fajardo (1730–1806) autobiografisch rechtfertigte. Bis zur Mitte des Dramas beschränkte sich G. auf eine Art juristisches Dokumentartheater. G. übernahm den zentralen Wortwechsel der beiden Kontrahenten, der den gesamten zweiten Akt ausfüllt, fast wörtlich dem *Mémoire*, während er den Ausgang tragisch zuspitzte: Bei Beaumarchais verliert Clavijo sein Amt, die Schwester ist gerächt, die Familienehre wiederhergestellt, Beaumarchais kehrt nach Paris zurück; in Wirklichkeit konnte Clavijo sich rehabilitieren und erhielt weitere staatliche Ämter. Für die Ausgestaltung des geradezu opernhaften Schlusses berief sich G. in *Dichtung und Wahrheit* (1811–1833) allerdings auf eine Ballade Thomas Percys (1729–1811). Zentral ist vor allem die Umarbeitung der Titelfigur gegen die Intentionen der Vorlage Beaumarchais' aus der bloßen Schurkenhaftigkeit in eine komplexe, selbstreflexive, innerlich gesplante Persönlichkeit, der auch eine weinerliche Selbstverliebtheit zu attestieren ist (vgl. Müller 1994). Clavigo verfügt über seine sprachlichen Kompetenzen rücksichtslos, sei es als Schriftsteller, dem es nur darum zu tun ist, „alle Weibern bezaubern“ (MA 1.1, 697) zu können, wie es gleich zu Beginn des ersten Auftritts heißt. Gleiches gilt für sein schein-

heiliges Taktieren gegenüber Beaumarchais, den verlogenen-heuchlerischen Kniefall vor seiner Geliebten Marie und schließlich das Baden im Selbstmitleid überzogener Gefühlsduseligkeit bei Maries Tod bis an die Grenze zur Karikatur. So gibt Clavigo gleichsam das negative Gegenstück zu den Heldenfiguren des SuD ab, wie G. die Motivation dieses Charakters in *Dichtung und Wahrheit* (15. Buch) begründet hat: „Der Bösewichter müde, die aus Rache, Haß oder kleinlichen Absichten sich einer edlen Natur entgegensetzen und sie zugrunde richten, wollt ich in Carlos den reinen Weltverstand mit wahrer Freundschaft gegen Leidenschaft, Neigung und äußere Bedrängnis wirken lassen, um auch einmal auf diese Weise eine Tragödie zu motivieren.“ Man kann dies aber auch ganz anders sehen, nämlich als Auslagerung des Bösen in eine zusätzliche Figur; wie Mephisto Faust an die Seite tritt, so ergänzt und entlastet Clavigos Freund Carlos den Protagonisten (vgl. Schmidt 1985). Zu bedenken ist auch, dass Clavigo aufgrund eines Versprechens angeblich innerhalb von acht Tagen Anfang Mai 1774 während der Arbeit am *Werther* (1774) entstand.

Aus heutiger Sicht präsentiert das Drama eine befremdlich überzogene Theatralik um Rache und Versöhnung am offenen Sarg und bietet daher einen interpretationsbedürftigen Schluss an, der nicht den dramaturgischen Notwendigkeiten entspricht. Dazu kommt die merkwürdige Todessüchtigkeit Maries. Das Stück endet im großen Händeschütteln als ein Tableau der Aussöhnung, gruppiert um die Leiche Maries, der sich nur Carlos „mit dem Fuße stampfend“ (MA 1.1, 744) verweigert. Einem solchen Schluss ist eine gewisse Tendenz zur Oper nicht abzusprechen. Hat man es hier mit einem Stilbruch zu tun oder geht es um die Auseinandersetzung mit der

Dramaturgie des Bürgerlichen Trauerspiels (vgl. Heimerl 2006)?

Von den Rezensenten wurde *Clavigo* nicht verstanden. Man erwartete in der Fortsetzung des *Götz von Berlichingen* ein weiteres Provokationsdrama und war erstaunt, die herkömmlichen Regeln des Theaters (Ständeklausel, drei Einheiten) erfüllt zu sehen: „Den Verfasser des Göz erkennt man ganz“ (Johann Heinrich Voß an Ernst Theodor Johann Brückner, 15. 8. 1774; Voß 1829. Bd. 1, 176). G.s Freund Heinrich Merck (1741–1791), den dieser als „Mephistopheles“ bezeichnete, der sich vielleicht auch in der Begleitfigur des Carlos wiedererkennen konnte, nannte das Stück „Quark“. Christian Friedrich Daniel Schubart unterstellte dem Autor des *Götz von Berlichingen*, er habe bei der Arbeit am *Clavigo* „auf Brennesseln geschlummert“ und stellte fest: „Die besten Stellen sind verhunzt“ (Deutsche Chronik, August 1774), ein Urteil, das er im November 1774 noch zuspitzte: „nur ein mittelmäßiges Stück“ (Deutsche Chronik, November 1774). Wieland charakterisierte im *Teutschen Merkur* (Dezember 1774), *Clavigo* sei ein „zweideutiger, unentschlossener Charakter“, ein „kalter Raisonneur“ und ein „gemilderter Bösewicht“; Marie sei ein „zartes Seelchen“. Im Brief an Friedrich Heinrich Jacobi (1743–1819) vom 15. 8. 1774 wurde Wieland deutlicher: „Die Verwandlung des Hrn. Beaumarchais in einen Kannibalen finde ich sehr unglücklich“, während sein Briefpartner heftig widersprach und *Clavigo* „ein Meisterstück“, gar „ein *Wunder* des Genie’s“ nannte. (27. 8. 1774)

Auf der Bühne – die erste Aufführung in Augsburg im Herbst 1774 fand in Anwesenheit Beaumarchais’ statt – war das Stück sehr erfolgreich; dieser Erfolg hält bis in die Gegenwart an. Schiller trat in der Titelrolle 1780 zum Geburtstag seines Landesherrn auf, G.

inszenierte es in eigener Regie erstmals 1792 in Weimar.

Vielleicht war *Clavigo*, schon bevor G. auf den Stoff stieß, als Gegenentwurf zum erfolgreichen Provokationsstück *Götz von Berlichingen* angelegt? Wenigstens schrieb G. schon am 15. 9. 1773 an Kestner, er plane „ein Drama, fürs Aufführen, damit die Kerls sehen, daß nur an mir liegt, Regeln zu beobachten und Sittlichkeit, Empfindsamkeit darzustellen“. Interpretationshinweise in diese Richtung lieferte G. selbst, wenn er *Clavigo* als „moderne Anekdote dramatisiert mit möglichster Simplizität und Herzenswahrheit“ bezeichnete; die Titelfigur sei eine Fortschreibung des Weislingen aus dem *Götz*: „Mein Held ein unbestimmter, halb groß, halb kleiner Mensch“; „vielmehr Weislingen selbst in der ganzen Rundheit einer Hauptperson“ (G. an Gottlob Friedrich Ernst Schönborn, 1. 6. 1774). Im 15. Buch von *Dichtung und Wahrheit* bezeichnete G. die Figur der Marie als „poetische Beichte“ seines Schuldgefühls gegenüber Friederike Brion (1752–1813). In dieser Ambivalenz zwischen publikumsorientierter Bühnenpraxis und autobiografischer Aufarbeitung ist das Stück von der überwiegenden Mehrheit der Forschung auch gelesen worden.

Wieland hatte im *Teutschen Merkur* den Finger auf die Wunde gelegt und darauf hingewiesen, G. scheine „sich zuweilen vom Dialog in den Erzählungston zu verlieren“. In der Tat ist *Clavigo* in seiner Struktur von Narrationstendenzen durchzogen. G.s Hinweis, *Clavigo* sei eine Art dramatisierte ‚moderne Anekdote‘, weist schon in diese Richtung. Auffällig ist die Übernahme ganzer erzählerischer Passagen aus der Vorlage. Hinzu kommt, dass die verunglückte Liebesgeschichte mit Marie von den Beteiligten selbst wiederholt als ein „Roman“ (MA 1.1, 702) be-

zeichnet wird. Stellvertretend wäre dies am zentralen Wortwechsel zwischen Clavigo und Beaumarchais zu zeigen, bei dem die innere Spannungsentwicklung Clavigos in ausführlichen Regieanweisungen beschrieben wird. Dieses erzählerische Kontinuum setzt sich im dritten Akt fort, in dem Clavigos Lebensgeschichte im Rückblick als die Geschichte einer Entwicklung nachgetragen wird. Insofern hat Marie bei ihrem ersten Wiedertreffen mit Clavigo recht, als sie erkennt, dass Clavigo sich in der Zwischenzeit ‚entwickelt‘ habe, sie jedoch auf ihrer alten Position stehen geblieben sei.

Werke

Goethe, Johann Wolfgang: Clavigo, in: MA 1.1, 697–744. – MA 16, 705 f. [DuW, 15. Buch].
Schubart, Christian Friedrich Daniel: Deutsche (Teutsche) Chronik 1774–1777. Augsburg u. Ulm (Neudruck: 4 Bde. Mit einem Nachwort hg. v. Hans Krauss. Heidelberg 1975).

Voß, Johann Heinrich: Briefe von Johann Heinrich Voß nebst erläuternden Beilagen. Hg. v. Abraham Voß. Bd. 1. Halberstadt 1829, 173–176.

Forschung

Borchmeyer, Dieter: Kommentar zu FA 1.4, 908–938.
Durzak, Manfred: Die Widersprüchlichkeit des Intellektuellen als Typus der Aufklärung. Zu Goethes *Clavigo*, in: Goethe. Neue Ansichten – neue Einsichten. Hg. v. Jörn Knobloch u. Helmut Koopmann. Würzburg 2007, 37–48.
Fischer, Bernd: Goethes *Clavigo*. Das Melodram des Bildungsbürgers im Trauerspiel des Sturm und Drang, in: Goethe Yearbook 5 (1990), 47–64.
Fritsch-Rößler, Waltraud: Erinnerung als Wiederholung. Strukturelle und diskursive Kongruenzen zwischen Goethes *Clavigo*, *Stella* und den *Wahlverwandtschaften*, in: LJb 8/9 (1998), 295–325.
Heimerl, Joachim: Der moderne Charakter. Das Trauerspiel *Clavigo* als Schlüsselwerk des jungen Goethe, in: Euphion 100 (2006), 11–87.
Irmischer, Johannes: Zu Goethes *Clavigo* II: Clavigo als gelehrter Korrespondent, in: GJb 90 (1973), 293–297.

Lee, Sang-Bock: Über Jacobis Freundschaft mit Goethe und die Entstehung des *Clavigo*, in: Goethe-Blätter 3 (2003), 225–300.

Leppmann, Wolfgang: *Clavigo*, in: Goethes Dramen. Interpretationen. Hg. v. Walter Hinderer. Stuttgart 1992, 66–87.

Luserke, Matthias: Der junge Goethe. „Ich weis nicht warum ich Narr soviel schreibe“. Göttingen 1999, 111–112 u. 128 ff.

Müller, Klaus-Detlef: Goethes *Clavigo*. Das Künstlerdrama im bürgerlichen Trauerspiel, in: Aufklärung als Problem und Aufgabe. Hg. v. Klaus Bohnen. München 1994, 192–201.

Otto, Regine: *Clavigo*, in: GJb 90 (1973), 22–36.

Pailer, Gaby: Identität als Inszenierung. Soziales, nationales und geschlechtliches Rollenbewußtsein in Goethes *Clavigo*, in: Goethe nach 1999. Positionen und Perspektiven. Hg. v. Matthias Luserke. Göttingen 2001, 99–110 u. 166–169.

Reiß, Gunter: *Clavigo*, in: Goethe-Handbuch. Hg. v. Bernd Witte, Theo Buck, Hans-Dietrich Dahnke, Regine Otto u. Peter Schmidt. 4 Bde. Bd. 2: Dramen. Stuttgart u. a. 2004, 106–122.

Rippe, Olaf: Dramatische Aufklärung. Anagnorisis und Motive der (Selbst)Erkenntnis in Tragödien des 18. Jahrhunderts. Marburg 2009, 98–128 [Das Ich als Rätselfigur. Fremdheit und Anagnorisis in Goethes *Clavigo*].

Sauder, Gerhard: Kommentar zu MA 1.1, 996–1005.

Schmidt, Jochen: Genialischer Immoralismus. Das Problem des Normenbruchs am Beispiel des *Clavigo*, in: ders.: Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750–1945. Bd. 1. Darmstadt 1985, 319–322.

Strohschneider-Kohrs, Ingrid: Goethes *Clavigo*, in: GJb 90 (1973), 37–56.

Rolf Selbmann

Conjectures on Original Composition in a Letter to the Author of Sir Charles Grandison Gedanken über die Original-Werke. In einem Schreiben des D. Youngs an den Verfasser des Grandison

V: Edward Young

E: 1756–1759

D: London 1759 / Leipzig 1760

Edward Youngs (1683–1765) Essay gilt als eine wichtige Voraussetzung für die Geniedebatte im SuD. Zwar findet sich eine dezidierte Auseinandersetzung mit Y.s Thesen eher bei älteren Autoren wie Gottsched (1700–1766), Nicolai (1733–1811) und Lessing (1729–1781), aber die Geniekonzeption Y.s und manche seiner eindrücklichen Metaphern hatten sich in den 1770er Jahren bereits so weit verselbstständigt, dass sie in den Schriften der SuD-Dichter immer wieder auftauchen (vgl. Sauder 1984, 328; Luserke 2010, 68; Weimar 1997, 702).

Y. hatte in England mit seinen *Night Thoughts* (1743) große Aufmerksamkeit erregt. Der Text wurde in viele europäische Sprachen übersetzt und auch in Deutschland breit rezipiert und oft nachgeahmt. Die *Conjectures*, Y.s Alterswerk, erlebten bereits im Jahr des Erscheinens eine zweite Auflage und wurden rasch ins Deutsche übersetzt. Insgesamt sind drei deutsche Versionen bekannt, Hans Ernst von Teuberns Übersetzung von 1760, der die zweite Auflage des Originals zugrunde liegt, erreichte die stärkste Wirkung. Bereits ein Jahr später erschien diese Übersetzung in einer korrigierten und stilistisch überarbeiteten Fassung. Ein unbekannt gebliebener Autor legte 1787 eine Neuübersetzung vor, bei der es sich eher um eine freie Übertragung handelt. Sie fand jedoch wenig Beachtung (vgl. Sauder 1977, [20–23] u. [63].)

Y. wählte für seine Überlegungen die Briefform und wandte sich an Samuel Richardson (1689–1761), den Verfasser des *Grandison* (1753/1754). Richardsons Briefromane *Pamela* (1740), *Clarissa* (1747/1748) und *The History of Sir Charles Grandison* hatten die Empfindsamkeit in England entscheidend geprägt. Sein Einfluss auf Y.s Text war groß (vgl. Sauder 1977, [9]f.). Besonders die moralischen Überlegungen, die am Ende der *Conjectures* an Joseph Addisons Leben und Sterben dargelegt werden (vgl. Young 1977, 84–93), gehen auf Richardsons Vorstellungen zurück. Die Form des Briefes ermöglicht eine lose Aneinanderreihung von Gedanken und den Verzicht auf eine klare Gliederung. Auch findet man bei Y. keine scharfen Definitionen der Begriffe, dafür aber einen großen Reichtum an Metaphern.

Y.s Text steht im Kontext der im 17. Jh. in Frankreich aufgekommenen Querelle des anciens et des modernes, in der die zeitgenössischen Werke aus Philosophie, Wissenschaft und Kunst an der Antike gemessen wurden. Im Zentrum dieser Diskussion stand als überragende Größe Homer. Die Fragestellung hatte sich seitdem ausgeweitet, es ging nun darum, welche Voraussetzungen Kunst braucht und zu welchen Anteilen Begabung und Übung einen Künstler ausmachen (vgl. Sauder 1977, [6]f.). In England erschien 1756 Joseph Wartons (1722–1800) *Essay on the Genius and Writings of Pope* mit einer Zueignung an Y. Warton sieht die gegenwärtige künstlerische Produktion drei wesentlichen Einflüssen ausgesetzt: einem fixen Regelsystem, dem mächtigen Vorbild der Naturwissenschaften und dem Eifer, die Großen der Antike zu übertreffen (vgl. ebd., [7]f.). Er zweifelt daran, ob in diesem Spannungsfeld das Entstehen könne, was er als Hauptmerkmal von großer Dichtung ansieht: das Erhabene und das

Pathetische. Warton veranschaulicht seine Thesen an Alexander Pope (1688–1744), dem englischen Übersetzer Homers (vgl. ebd., [13]). Y.s Essay lässt sich durchaus als Antwort auf Warton lesen, mit dem er bei der Bewertung Popes auch übereinstimmt (vgl. Young 1977, 52 f., 57–60 u. 81). Die Einschätzung der gegenwärtigen literarischen Produktion fällt bei Y. jedoch positiver aus (vgl. etwa ebd., 62 ff.). Seine Argumentation beginnt bei dem Gegensatz von Original und Nachahmung und gibt dem Original klar den Vorzug: „*Originale* sind unsere großen Lieblinge, und sie müssen es auch seyn; denn sie sind große Wohlthäter; sie erweitern das Reich der Wissenschaften, und vergrößern ihr Gebiete mit einer neuen Provinz. *Nachahmer* geben uns nur eine Art von Dupletten“ (ebd., 16). Ein Originalwerk sei allein der Natur verpflichtet (vgl. ebd., 15), auch werde jeder Mensch als Original geboren, doch die Nachahmung vernichte diese Einzigartigkeit (vgl. ebd., 40). Während die Werke der Antike ausnahmslos als Originale wahrgenommen werden, entweder weil sie es tatsächlich sind oder weil ihre Vorbilder nicht überliefert wurden, könne man die zeitgenössischen Schriftsteller durchaus in Genies und Nachahmer einteilen (vgl. ebd., 19). Unter dem Eindruck der berühmten Vorbilder falle es den Zeitgenossen schwer, sich auf sich selbst zu besinnen und die eigenen Fähigkeiten auszuschöpfen. Die geistige Unterlegenheit der Gegenwart gegenüber der Antike ist für Y. nicht mangelnder Vollkommenheit oder mangelnden Talenten, sondern den Umständen geschuldet (vgl. ebd., 21 f. u. 43). Er wirbt deshalb für Selbsterkenntnis und Selbstachtung (vgl. ebd., 47 f.) und warnt vor „Abgötterey“ (ebd., 59). Immer wieder führt er das Original auf die Natur zurück, doch propagiert Y. keine völlig voraussetzungslose Kunst, vielmehr empfiehlt er das Studium der Antike.

Es komme allerdings darauf an, den Geist der antiken Kunst zu verstehen und ihm nachzueifern, nicht die Werke selbst zu kopieren (vgl. ebd. 23 f.; Luserke 2010, 69). Schönheit und Vortrefflichkeit gründeten nicht auf Regeln und Vorbildern, sondern seien nur jenseits der Grenzen zu finden, welche die Gelehrsamkeit ziehe. Der Sprung über diese Grenzen gelänge jedoch nur dem Genie: „Denn Regeln sind wie Krücken, eine nothwendige Hülfe für den Lahmen, aber ein Hinderniß für den Gesunden.“ (Young 1977, 29)

Bei der sich anschließenden Sichtung der englischen Literatur zeigt sich, dass Y. selbst die traditionellen Regelpoetiken noch nicht ganz überwunden hat: Vereinzelt findet man noch Leitlinien für gelungenes Schreiben („in der Epischen Poesie sind die Reime eine schwere Krankheit, aber in der Tragischen sind sie, der völlige Tod“; ebd., 70), meistens jedoch unterscheidet Y. zwischen fleißigen, aber ruhmlosen Nachahmern und den Genies, unter denen Shakespeare (vgl. ebd. 66 f.) das größte sei. Auch diese Einschätzung Y.s teilten die SuD-Autoren.

Werke

[Young, Edward:] Gedanken über die Original-Werke. Aus dem Englischen [von H.E. von Teubern]. Faksimiledruck nach der Ausgabe von 1760. Heidelberg 1977.

Forschung

Luserke, Matthias: Sturm und Drang. Autoren – Texte – Themen. Bibliographisch ergänzte Ausgabe. Stuttgart 2010, bes. 63–80.

Sauder, Gerhard: Nachwort, in: [Edward Young:] Gedanken über die Original-Werke. Aus dem Englischen [von H.E. von Teubern]. Faksimiledruck nach der Ausgabe von 1760. Heidelberg 1977, [3–63].

Sauder, Gerhard: Geniekult im Sturm und Drang, in: Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Hg. v. Rolf Grimminger. Bd. 3: Deutsche Aufklärung bis zur Französischen Revolution. 2. Aufl. München 1984, 327–340.

Weimar, Klaus: ‚Genie‘, in: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons für deutsche Literaturgeschichte, gemeinsam mit Harald Fricke, Klaus Grubmüller u. Jan-Dirk Müller hg. v. Klaus Weimar. Bd. 1. Berlin u. a. 1997, 701–703.

Grit Dommes

Damocles

V: Friedrich Maximilian Klinger

E: ab 1777

D: Petersburg 1790

Die Entstehung von Klingers Trauerspiel wird seit einem Handschriftenfund in der Hamburger Universitätsbibliothek kontrovers eingeschätzt. 1973 veröffentlichte Edward Harris eine Studie über zwei Manuskripte, bei denen es sich um frühere Fassungen des *Damocles*-Dramas unter dem Titel *Der Tyrann von Syrakus* handelt. Bis zu dieser Entdeckung war man davon ausgegangen, dass *Damocles* „um 1787 entstanden“ (Geerdts 1964, 294; die Werkausgabe von 1815 gibt 1788 an) sei. K. lebte seit 1780 in Russland und schrieb dort von der Mitte der 1780er Jahre an eine Reihe von Dramen, die antike Stoffe behandeln (*Medea in Korinth*, 1786, *Aristodymos*, 1787, *Damocles* und *Medea auf dem Kaukasus*, 1790). Harris nahm allerdings aufgrund des Fundorts Hamburg an, K. habe den *Tyrann von Syrakus* bereits während seiner Zeit bei der Seylerschen Theatertruppe geschrieben, also zehn Jahre zuvor. Damit ließe sich eine Produktivitätslücke füllen, die den Biographen, zumal in einer Phase, in der es K.s Aufgabe als Theaterdichter war, neue Stücke zu produzieren, schon lange unwahrscheinlich erschien (vgl. Harris 1973, 263 u. 278). Durch die motivische Ähnlichkeit des handschriftlichen Trauerspiels zu dem 1777 entstandenen Ritterstück *Stilpo und seine Kinder* konnte

Harris seine These weiter untermauern (vgl. ebd., 276 f.). Damit wäre ein Drama, das man bisher zu K.s Spätwerk gerechnet hatte, im SuD entstanden; die These von einem deutlichen Bruch in K.s Werk, die vor allem Max Riegers Biographie durchzieht, erfuhr eine Relativierung (vgl. ebd., 263). Die neueste Forschung findet jedoch bei der Analyse des Textes (Sprachduktus, Konzeption der Hauptfigur, Motivik) plausible Argumente für eine Nähe des *Tyranns von Syrakus* zu den Dramen, die seit 1785 in K.s ‚antiker Phase‘ entstanden sind (vgl. Poeplau 2012, 218 f.). Die Handschriften sind über lange Passagen textidentisch mit dem gedruckten Trauerspiel, das allerdings deutlich an Umfang zugenommen hat und die Ereignisse von der italienischen Renaissance in die griechische Antike verlegt (vgl. ebd., 217 f.). Bei den Texterweiterungen handelt es sich überwiegend um „Sentenzen [...], in denen der Wert der Freiheit und des tugendhaften Handelns beschworen wird“ (ebd., 217). Das Anschwellen des Textes auf eine für K. ungewöhnliche Länge geht zu Lasten von Lebendigkeit und Handlung (vgl. ebd., 218). *Damocles* wurde 1790 zum ersten Mal im zweiten Teil der Dramensammlung *F.M. Klingers neues Theater* veröffentlicht, dann wieder im zweiten Band der *Gesammelten Werke* 1815. Entgegen der Ankündigung bei Harris liegt bis heute keine Edition des *Tyranns von Syrakus* vor (vgl. Harris 1973, 264; Poeplau 2012, 219).

Der erste Akt zeigt Damocles, einen einflussreichen Adligen auf Rhodos, bei der Rückkehr seiner Flotte von einem Feldzug gegen die Feinde im Gespräch mit seiner Tochter Ino, seiner Frau Arate und einigen Vertretern des Volkes. Dabei ergibt sich ein düsteres Bild: Arate hat den Tod ihres jüngsten Sohnes nie überwunden. Sie lebt eingesponnen in ihre Erinnerungen und Visionen:

„Der Gerechte, der Edelste dieses Lands wird fallen, und fallen die Gerechtigkeit, und verschwinden die Freyheit!“ (Klinger 1790, 19) Besonders vor dem Volk, das sich inzwischen vor ihrem Haus versammelt hat, warnt Arate ihren Mann. Er aber stellt sich den Anschuldigungen des Volkes, es in die Tyrannei geführt zu haben. Immerhin hat sich Kallias, der älteste Sohn von Damocles und Arate, zum Anführer der tyrannischen Leibwache aufgeschwungen. Doch Damocles erinnert daran, dass er vor seinem Feldzug selbst die Krone ausgeschlagen habe, das Volk einen König wählen, Gesetze entwerfen und Wächter dieser Gesetze bestimmen ließ. „Frey verließ ich Rhodos [...] und find es wieder in der Slavery!“ (Ebd., 28) Nun soll Damocles, der aufgrund seiner Weisheit und Tugend vom Volk „Vater“ (ebd., 21 u. 32) genannt und vom König gefürchtet wird, den Tyrannen in seine Schranken weisen und „ohne Blutvergießen, dem Vaterland die alte Freyheit wieder geben“ (ebd., 37). Der junge forsche Charikles, ein gebürtiger Spartaner, weiß, dass viele Edle unter der Herrschaft des Tyrannen ihre Grundsätze aufgegeben haben: „Schon haben Wollust, Geiz und Pracht, den freyen, starren Blick der Rhoder stumpf gemacht!“ (Ebd., 35) Er fordert für seine Generation das Recht auf ein freies Vaterland und diesem Drängen gibt Damocles schließlich nach. Charikles gesteht ihm seine Liebe zu Ino, die sie erwidert, und wird von Damocles mit Freude als Sohn angenommen (vgl. ebd., 40 ff.). Zwischen ihm und Kallias, der sich gleich darauf „in Waffen“ (ebd., 43) nähert, tut sich dagegen ein Graben auf, zumal Kallias gesteht, dass er Antiope, die Tochter des Tyrannen, liebt.

Der zweite Akt stellt König Attalos und seine Tochter Antiope vor. Der König fürchtet Damocles, der „so ganz der Mann seines eignen Herzens“ ist – und „Eigenheit des Her-

zens, ist nun eben das, was wir vor der Hand, noch nicht ganz meistern können“. (Ebd., 57 f.) Die Liebe seiner Tochter kommt ihm daher gerade recht. Antiope soll Kallias von seinem Vater trennen und die ganze Familie zerrütten. Bevor Attalos und Damocles einander gegenüberstehen, werden Attalos' Auffassungen von Herrschaft und Volk im Gespräch mit Ariston deutlich. Er sieht sich „viele Stufen“ (ebd., 61) über seinem Volk, dessen Ergebnis er sich durch materiellen Wohlstand sichert. Damocles wirft ihm dann auch unumwunden vor, seine eigennützige Herrschaft „hinter einer Wand von Spießen“ (ebd., 67) schützen zu müssen, zum ersten Mal sehe er hier „ruhige Bürger in Waffen gegen ihre Brüder“ (ebd., 68). Sein leidenschaftliches Plädoyer für ein freies Rhodos weckt die Freiheitsliebe der Rhoder. Die Königsherrschaft nach dem Beispiel Kretas, Spartas und Athens habe sich auf Rhodos aus den widerstreitenden Interessen des Adels ergeben. Um die „herrsüchtige Forderung jedes Ehrgeizigen, der Erste seyn zu wollen“ (ebd., 71), zum Verstummen zu bringen, wählte das Volk Attalos zum König. Ihm wurden Volksvertreter zur Seite gestellt, die prüfen sollten, dass er, „rein von Rücksicht auf sich selbst, den Göttern gleich“ (ebd., 72), wirke. Attalos aber habe die Rhoder in Krieg verwickelt und Damocles mit der Führung der Streitkräfte beauftragt, um in der Zwischenzeit seine tyrannische Herrschaft zu etablieren. Charikles macht sich zum Sprecher des Volkes und besteht auf dem Vertrag, den Volk und König geschlossen haben. Damocles fordert Attalos auf, seine Wache zu entwaffnen. Dieser beruft sich immer wieder auf seine Gottähnlichkeit, Zeus habe ihn auserwählt und schütze ihn. Damocles hält dagegen, dass ein König ein Mensch unter Menschen sei: „Über dir das Gesetz und über uns alle die Götter!“ (Ebd.,

81) Kallias will sich mit Charikles messen, erkennt aber seine Unterlegenheit und vertraut sich ihm an. Charikles appelliert an seinen Mut, und Kallias bekennt schließlich: „Ich will mich losreißen.“ (Ebd., 91)

Zu Beginn des dritten Aktes trifft Kallias auf Antiope und ist zerrissen zwischen Liebe und Pflicht: „Die Pflicht zieht mich zu meinem Vater, er greift den Deinen an, und edel und gerecht ist seine Sache. An Dich fesseln mich Ketten, die ich nur mit meinem Leben lösen kann.“ (Ebd., 97) Er weiß, dass er Antiope nicht widerstehen kann und ringt sich nur noch zu einer Bitte an Attalos durch: „Ende den gefährlichen Streit, zwischen Dir und diesem Volk, mit Güt' und Weisheit“ (ebd., 103). Doch der König lässt sich nicht beeindrucken, Kallias bedeutet ihm nichts. Er will das Volk mit Wein betäuben und dann durch Furcht lähmen (vgl. ebd., 107). Im Oberpriester findet Attalos einen kaltblütigen, machtbeseffenen Berater: „Fahr nur fort, und unterdrücke: jemehr Du unterdrückest, je fester werden sie sich an die Götter schließen. Dies ist der Menschen Art; gedrückt sucht er bey fernen, unsichtbaren Wesen, Schutz und Trost, frey scheint er sich selbst genug.“ (Ebd., 109) Der König will nun die edlen Männer „einen nach dem andern hören“ (ebd., 115). Er schmeichelt ihnen, indem er sie weit über das Volk, das er nur „Pöbel“ (ebd. u. ö.) nennt, erhebt und Damocles' Handeln als allein auf Stolz gegründet diffamiert (vgl. ebd., 117). Als Ersten zieht er den alten Megacles auf seine Seite, dann einen Schöngeist und einen reichen Kaufmann, schließlich auch den bürgerlichen Kreon. Dabei arbeitet er mit Schmeicheleien, Bedrohungen und Bestechungen und weiß seine eigenen Interessen zu kaschieren (vgl. ebd., 115–123).

Im vierten Akt findet Damocles sich in seinem Haus verlassen von allen. Kreon be-

stätigt seine Befürchtung, dass die Rhoder seiner Taten nicht wert sind: „Nur die Macht der Götter kann Dich schützen, die Menschen haben dich verrathen.“ (Ebd., 125) Charikles, der Damocles als einziger die Treue bewahrt, berichtet von den Geschehnissen draußen. Damocles wird von einem Herold vor den König gerufen und nimmt Abschied von seiner Familie (vgl. ebd., 132–136). Als „Organ der unterdrückten Menschheit“ (ebd., 138) tritt er Attalos entgegen, begleitet von Charikles, der sich nur knapp vom Königsmord hat abbringen lassen (vgl. ebd., 129). Der Oberpriester gibt Attalos als Stellvertreter Zeus' auf Erden aus. Damocles wirft daraufhin dem König vor, er habe den Oberpriester bestochen, und wird von Attalos der Gotteslästerung bezichtigt. Die Leibwache und alle „Edlen von Rhodos“ (ebd. 145) schlagen sich auf Attalos' Seite. Dieser stellt Damocles vor die Wahl: entweder „verdammst zur Strafe des Verraths am Vaterland“ (ebd., 146) oder sein Freund zu sein. Doch erst als Kallias ihn verrät, bricht Damocles zusammen. Charikles verkündet, allein Damocles habe ihn gehindert, den König zu erdolchen. Auf Geheiß des Oberpriesters vernichtet Attalos den Vertrag, der ihn auf das Gesetz verpflichtet. Damocles wird als Verräter verurteilt, den Giftbecher zu trinken.

Im fünften Akt stirbt Damocles im Gefängnis. Arate, Ino und Charikles werden ein letztes Mal zu dem bereits Vergifteten vorgelassen (vgl. ebd., 155). Auch Kallias erscheint, wird aber von seinem Vater abgewiesen: „Entfliehe und laß mich ruhig sterben!“ (Ebd., 160) Attalos verweigert Arate die Asche ihres Mannes, als Verräter dürfe er nicht begrabt werden. Kallias gesteht, dass er Antiope erstochen hat. Sie hatte ihren Verrat an Damocles und Kallias endlich bereut und sich den Tod gewünscht. Auch sich selbst richtet

Kallias. Attalos' Rache trifft nun Charikles, er soll als Sklave im Land der Feinde für Kallias büßen. Arate ist sich sicher, dass Damocles' Andenken durch nichts zu tilgen ist: „Dein Name wird Dein herrlichstes Denkmal seyn!“ Zu spät zeigt das Volk Reue – „wir habens verdient, unter der Geißel des Tyrannen zu bluten, denn wir verriethen den Gerechten!“ (Ebd., 171)

Dass der Titel des Stücks auf Ciceros (106–43 v. Chr.) Anekdote vom Damoklesschwert zurückgeht, wie Geerdts behauptet (vgl. Geerdts 1964, 294), überzeugt angesichts der Figurenkonzeption nicht: Neid auf das Luxusleben des Herrschers ist kein Merkmal der Titelfigur. Die Übereinstimmungen mit dem Stoff beschränken sich vielmehr darauf, dass auch der historische Damokles am Hof eines Tyrannen lebte (Dionysios II. von Syrakus, den man aus Schillers Ballade *Die Bürgschaft*, 1799, kennt).

Rieger weist zahlreiche Brüche und Ungereimtheiten im Handlungsverlauf des Dramas nach (vgl. Rieger 1896, 118–127), aber als „Lesestück“ lässt er *Damocles* gelten, lobt den „geistigen Gehalt“: „Niemals vor ihm, vielleicht auch nicht nach ihm sind die von Montesquieu in Gang gebrachten politischen Gedanken, die Bedingtheit des Freistaates durch Gemeinsinn und Bürgertugend, der edle Beruf einer ans Gesetz gebundenen Monarchie, die entnervende, moralisch zerstörende Wirkung des Despotismus, in einem deutschen Drama so stark und eindringend erörtert worden.“ (Ebd., 128) Auch Hering weist darauf hin, dass das Drama, „ein wahres Ideenmagazin“, „ohne erhebliche Streichungen [...] kaum spielbar“ ist. (Hering 1966, 233) Ausführlich leitet er K.s Darstellung aus den Schriften Montesquiueus, Rousseaus und ihrer Rezeption im 18. Jh. ab. *Damocles* spielt verschiedene Regierungsformen durch,

wobei vor allem danach gefragt wird, wie sich das Wohl der Allgemeinheit gegen private Interessen verteidigen lässt. Die Tyrannenherrschaft ist nach Damocles die Strafe des Volkes für seine moralischen Verfehlungen und nur die Einsicht in diesen Zusammenhang kann zur Freiheit führen, weshalb der Schluss bei allem Pessimismus durchaus eine Perspektive eröffnet. Das ‚Tugendopfer‘ des Protagonisten wird zur quasireligiösen Tat (vgl. ebd. 235–242). Poeplau folgt Hering, lenkt aber die Aufmerksamkeit von Damocles als Sprachrohr der Staatsphilosophie Rousseaus auf Kallias. Auffällig differenziert ist diese Gegenfigur konzipiert, die zwischen Familienbande und Liebe, zwischen Vernunft und Affekt hin- und hergerissen wird (vgl. Poeplau 2012, 223 ff.). So transportiert das Stück neben dem „Ideal einer guten Gesellschaftsordnung“ auch die „Skepsis [...] gegenüber dem aufklärerischen Glauben an die Fähigkeit des Menschen zur sittlichen Selbstbestimmung“. (Ebd., 225)

Obwohl die Tragödie ihre Konflikte aus Gegensätzen entwickelt, die charakteristisch für den SuD sind (Freiheit vs. Tyrannei, Leidenschaft vs. Vernunft, Kraft vs. Bequemlichkeit, Vater vs. Sohn), sind die Zuordnungen verschoben. Freiheit und Selbstbestimmung bleiben zentrale Werte, aber die Bedeutung von Tatkraft und Kühnheit, den herausragenden Merkmalen der SuD-Helden, schwindet. Wie die Reflexion sich im Drama deutlich vor die Handlung schiebt (in späteren Fassungen nimmt diese Tendenz noch zu), wird anschaulich, dass die Lösung der Konflikte nur in den Köpfen und im Bewusstsein erfolgen kann.

Werke

Klinger, Friedrich Maximilian; *Damocles*, in: Friedrich Maximilian Klinger's neues Theater. Th. 2: *Damocles*. Die zwei Freundinnen. Leipzig 1790, 5–172. – F. M.

Klingers Werke. Bd. 2: Theater. Th. 2: Der Günstling / Aristodemos / Medea in Korinth / Medea auf dem Kaukasus / Damocles. Königsberg 1815, 315–450. – Klingers Werke in zwei Bänden. Bd. 1: Die Zwillinge / Sturm und Drang / Damokles / Betrachtungen und Gedanken. Ausgewählt u. eingeleitet v. Hans Jürgen Geerdts. Berlin u. a. 1964, 163–256, 294 ff.

Forschung

Goedeke 4.1, 800–811.

Harris, Edward: *Der Tyrann von Syrakus*. An Unknown Version of F. M. Klinger's *Damocles*, in: Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen 210 (1973), Jg. 125, Heft 2, 263–278.

Hering, Christoph: Friedrich Maximilian Klinger. Der Weltmann als Dichter. Berlin 1966.

Poeplau, Anna: Selbstbehauptung und Tugendheroismus. Das dramatische Werk Friedrich Maximilian Klingers zwischen Sturm und Drang und Spätaufklärung. Würzburg 2012.

Rieger, M[ax]: Friedrich Maximilian Klinger. Sein Leben und Werke, Bd. 2: Klinger in seiner Reife. Mit einem Briefbuch, Darmstadt 1896, 118–129.

Grit Dommes

Das Geniewesen, ein Lustspiel in fünf Aufzügen

V: Johann Jakob Hottinger

E: vermutlich 1781

D: Frankfurt a.M. u. Leipzig 1781

Hottingers (1750–1819) satirische Auseinandersetzung mit dem literarischen Programm des SuD und den ihm angehörenden Autoren findet mit diesem Lustspiel in fünf Akten seinen Abschluss. Es ist 1781 anonym erschienen und als Druckorte werden Frankfurt und Leipzig angegeben. Seit 1775 hatte sich der Schweizer Philologe diesbezüglich immer wieder kritisch zu Wort gemeldet. Zunächst richtete er seine Kritik gegen Lavater, dessen Leichtgläubigkeit gegenüber Wunder verkün-

denden Zeitgenossen und die „lächerlich verunglückte Praxis seiner Theorie“ (Hottinger 1775, 16) im ersten Teil von dessen *Physiognomischen Fragmenten* (1775) mit der Empfehlung, Lavater möge zuallererst die darin „ungeheuer gemißhandelte Logik, Hermeneutik und Sprachkunde gehörig studiren“ (ebd., 16 f.), derer er sich dafür als Fundament bediene. Im selben Jahr erschien seine Farce *Menschen, Thiere und Göthe*, in der er auf die zuvor anonym erschienene Satire *Prometheus, Deukalion und seine Recensenten* (1775) reagierte. Anstatt aber, wie Letztere, die Recensenten von Goethes *Werther* (1774) einem satirischen Blick zu unterziehen, übernahm er die darin verwendeten formalen und inhaltlichen Elemente und attribuierte sie den Anhängern Goethes und des SuD selbst. In *Brelocken an's Allerley der Groß- und Kleinmänner* (1778) setzte er sich satirisch mit Ehrmanns und Kaufmanns erstem der zwei Bände umfassenden Schrift *Allerley gesammelt aus Reden und Handschriften großer und kleiner Männer* (1776) auseinander. Schließlich gilt die Kritik in *Das Geniewesen*, wie der Titel vermuten lässt, dem Geniekult und dem damit verbundenen literarischen Programm, das er geschickt in sein Lustspiel einbindet.

Das Personal, mit dem er sein Stück ausstattet, umfasst den wohlhabenden Kunstmäzen Fintach, Anhänger der „Neuern“ (Hottinger 1781, II/5) literarischen Bewegung, der sich als Autor selbst versucht und ein Drama mit dem Titel „Der Abentheurer“ (I/3) geschrieben hat bzw. zu Beginn des Lustspiels noch am Schreiben ist; seine Nichte Agathe und Valer, ein Poet, der sich in Agathe verliebt hat und diese heiraten möchte, den Literaturkritiker Lucidus, Rambold und Trimborg, zwei ‚Genies‘, Exergus, einen der Antike anhängigen Wissenschaftler, und die Bedienteten Pasquin und Lottchen. Dabei verweist

bereits die Namensgebung der Figuren auf deren Positionen und Vorbilder. Fintach etwa ist der von allen Getäuschte, Lucidus, ein der Aufklärung zugetaner Kenner der Literatur, Valer ein Pendant zu Werther, und Rambold und Trimborg sind die „Originale“ (I/9), die sinnbildlich die im SuD idealisierten Kraft- und Triebmenschen verkörpern.

Eingeleitet wird das Stück mit einem Gespräch über die Literatur zwischen Fintach und Pasquin. „Geniedrang – Trieb und Glut“ (I/1), „Shakespears Stärke mit Göthens Empfindungsstrome – und Klingers Dreharbeit“ (ebd.), „– je minder Regeln – desto originellers Zeug – desto mehr Spiel für’s Genie!“ (I/2): Diese in den Grundsätzen von den SuD-Autoren programmatisch formulierten Punkte sind auch die, die Fintach beim Verfassen seines Dramas berücksichtigen will, und selbst Pasquin „treibt“ und „drängt“ es zum Schreiben, „wie – wenn die Verdauungssäfte zum Durchbruche würken“ (I/1). Dessen klägliche Versuche, für Lottchen ein Liebesgedicht zu schreiben, quittiert diese später mit Gelächter und lässt ihn wissen, „bewahre der Himmel! Schon allzuviel Zeit mit dem Wirrwarr getödet“ (III/1).

Zu dieser Anspielung auf Klingers Drama *Wirrwarr* (1776), das später aufgrund einer angeblichen Bemerkung Kaufmanns in *Sturm und Drang* (1777) umbenannt wurde, treten der indirekte Vergleich dieser Art von Dichtung mit dem Produkt der Verdauung sowie die Praxis der Übernahme von Ideen von Vorbildern und ihrer Übersteigerung – in diesem Fall Goethes *Stella* (1776), an die Fintach mit seinem Drama anschließt: „Gab ja der weltberühmte Göthe seinem Fernando zwey Weiber – und kaum zwey Königreiche durchreiste sein Held! – Alle vier Welttheile durchwanderte mein Eduardo – In jedem Welttheil ein Weib!“ (I/1) Lucidus, dem Fintach aus sei-

ner geistigen Schöpfung vorliest, ist entsetzt, und als Fintach stolz verkündet, er habe nie „geglaubt – daß ein Drama in fünf Aufzügen so wenig Mühe und Arbeit mir kostete!“, sagt Lucidus zu sich: „Hm – gerade so viel als es werth ist –“ (I/3).

Zum erlesenen Bekanntenkreis von Fintach zählen weitere Anhänger und „Originale“ (I/9), für Lottchen „ein Schwarm von Halbköpfen und Dunsen“ (I/8) und für Agathe „Wurmgeschmeiß“ (I/9). Valer, selbst auch Dichter, ist ebenfalls nur wenig eingenommen vom dichterischen Genieprogramm und tritt für eine „Ordnung im Ganzen, Mannigfaltigkeit in Theilen“ (II/2) ein und somit für literarische Formen und Inhalte, die dann schön sind, wenn sie die „Seelenkräfte auf eine ihnen angemessene Art beschäftigen – das ist – sie weder überspannen noch schlaf werden lassen.“ (Ebd.) Der Grund seines Besuchs bei Fintach ist Agathe, um deren Hand er anhalten möchte. Allerdings muss er erfahren, dass Fintach schon einen anderen Bewerber für die Vermählung vorgesehen hat: den um viele Jahre älteren Exergus, einen Kenner und glühenden Verehrer der Antike. Auch er hat für die junge deutsche Dichtergeneration nichts übrig; hält sie für eine „moderne Reimschmiede“, deren poetische Schönheit „Brosamen“ seien, die „von der Griechen und Römer Tische gefallen“ wären. (II/5)

Kurze Zeit später unterhält dieser sich mit Lucidus und unbemerkt kommt Valer hinzu, der das Gespräch der beiden mithört. Exergus und Lucidus sind sich einig darüber, dass Fintach ein „erzlächerliches Geschöpf“ sei, ein „treflicher Character für einen zweyten Aristophanes“ oder „gut genug für einen zweyten Holberg“, und Lucidus sei es, der dessen „literarischen Plunder [...] waschen und bleichen“ (III/2) müsse. Als Valer sich zu erkennen gibt, wird er angefleht, Fintach

gegenüber nichts zu erwähnen. Dieser lacht und ruft: „Bravo – bravissimo – meine Herren – sich selbst haben sie gemahlt, da sie Fintach zu mahlen glaubten!“ (III/3) Nun findet sich die Gruppe wieder zusammen, und inzwischen sind Trimbürg und Rambold noch hinzugekommen. Letzterer entdeckt als Erster eine Statue, die nun der Reihe nach bestaunt und mit Mutmaßungen, wen sie denn darstelle, und immer überschwänglicher werdenden Worten bedacht wird, bis sich die Anwesenden – mit Ausnahme von Valer und Agathe – ihr nacheinander vor die Füße werfen (vgl. III/9).

Nun erhält der Leser eine Kostprobe von Rambolds letzter Dichtung, bei der ein Teil der Anwesenden einschläft und der andere den Raum verlässt (vgl. III/9). Darin heißt es: „Unaussprechlich viel Physionomie [!] lag selbst in ihren Küssen – Nicht brünstige Küsse eines siedenden Bluts – nicht flache Handküsse steiffer Etikette.“ (Ebd.) Nebst dem Verweis auf Lavaters *Physiognomische Fragmente*, die hier so unpassend Erwähnung finden, nimmt die grobe Kontrastierung und holzschnittartige Unterteilung der zwei Arten von Küssen der Aussage jegliche Form von Sinnlichkeit. Ebenso wird der vermeintliche Gruppenzusammenhalt untereinander vorgeführt und negiert.

Im Anschluss daran trifft Agathe auf Exergus, der um ihre Hand anhält, den sie aber galant zurückweist (vgl. IV/2). Etwas später folgt der unglückliche Valer, der glaubt, Agathe an Exergus verloren zu haben, bis sie ihm mitteilt, dass sie dessen Antrag abgelehnt habe (vgl. IV/5). Zum Ende des vierten Aktes trifft Valer auf Fintach, der Valer eröffnet, er wolle ihm sein „einziges Kind“ (IV/9) anvertrauen. Valer glaubt, er meint Agathe und ist außer sich vor Freude, bis Fintach fortfährt und Valer erkennt, dass es sich nicht um

seine Nichte, sondern um dessen Drama handelt, das unter Nennung Valers als Autor bereits im Theater zur Aufführung angekündigt ist (vgl. ebd.). Valer ist bestürzt, dass er sich nun dieses „überladene[n]“, in der Manier eines „Feenmärchens“ geschriebenen „Ungeheuers“ annehmen muss. (IV/11) Unglücklich berichtet er nach einigem Zögern Agathe, was vorgefallen ist, die aber amüsiert lächelt und ihm andeutet, dass alles nach Plan laufe und er sich des Dramas ruhig annehmen solle. Je schlechter Fintachs Drama vom Publikum beurteilt würde, desto tiefer stünde er in seiner Schuld und desto eher würde er der Bitte um Agathes Hand nachgeben müssen, da er kaum wünsche, dass der wahre Verfasser bekannt gegeben würde (vgl. V/7). Agathe amüsiert sich über Valer, der sich „am Rande der Verzweiflung“ (ebd.) fühlt und verweist auf Goethes *Werther*: „Ists denn noch Zeit genug Hut und Kopf in einer Gewitternacht zu verlieren! [...] Dank seys Herr Doctor Göthe, [...] Nur ein blauer Rock, gelbe Westen und Beinkleider mangeln ihnen um ganz Werther zu sein! – Allein Pistolen geb ich ihnen keine – doch – genug gescherzt!“ (Ebd.)

Am Ende des fünften Aktes werden die Spannungsbögen der einzelnen Handlungsstränge aufgelöst. Exergus hat sich als künftiger Ehemann Agathes als unwürdig erwiesen, weil er eine antike Schaumünze aus Fintachs Kabinett entwendet hat (vgl. V/2). Fintachs Drama ist beim Publikum durchgefallen und Valer, der gerade am Anfang seiner Laufbahn als Dichter steht, will dieses Erbe behalten, fordert aber dafür Agathe zur Frau nehmen zu dürfen und teilt Fintach mit, dass auch sie um sein Geheimnis der Autorschaft weiß (vgl. V/8). Schließlich teilen Valer und Agathe den anderen mit, dass die von allen zuvor bewunderte Statue eine Fälschung sei. Der Künstler Nahl aus Kassel habe sie angefertigt und

Agathe habe dafür Modell gestanden (vgl. V/10). Valer habe sich augenblicklich in ihr Bildnis verliebt und Agathe bezeichnet ihn als ihren „Pygmalion“ (ebd.). Das Stück endet damit, dass Fintach beschließt, sich von „allem Umgang mit Schöndenkern, Genieruffern, Kraftmännern, Alterthumsmaden“ (ebd.) loszusagen und sieht seine Hingabe daran als „Schwachheit“ (ebd.), die dem Alter zuzuschreiben sei.

Der scheinbaren Leichtigkeit und der guten Lesbarkeit des Textes unterliegt ein durchdachtes und komplexes Strukturgerüst mit mehreren Handlungssträngen, in das die satirischen Komponenten eingepflegt sind. In der Wahl der Komödie widersetzt sich H. der gängigen Praxis der SuD-Autoren, ihre Figuren scheitern zu lassen und stellt seinem ‚Werther‘ eine emanzipierte, empfindsame Frauenfigur an die Seite, die aktiv über ihre – und seine – Zukunft entscheidet. Geseitert ist dafür aber das junge literarische Programm – und das in mehrfacher Hinsicht. Die im Stück auftretenden Figuren lassen sich nochmals in kleine Gruppen teilen, die für sich genommen jeweils andere Ansichten vertreten, die aber alle dem literarischen Programm des SuD und der literarischen Praxis ihrer Autoren zuwiderlaufen oder dieses unterlaufen. Die satirischen Mittel zur Darstellung der Reime selbst sind starke Kontrastierungen, Über- und Untertreibungen sowie die Aneinanderreihung unstimmiger Begriffspaare. Zudem verfügt der Text über ein dichtes literarisches Referenzsystem, das nicht nur Verweise auf die einschlägigen Werke des SuD und seine Autoren enthält, sondern darüber hinaus auf die zeitgenössische Kunst und Literatur der Empfindsamkeit, der Anakreontik sowie auf die Kunst und Literatur der griechischen und römischen Mythologie. H.s Satiren sind bis heute in der germanistischen

Literaturwissenschaft kaum wahrgenommen worden. Lediglich vereinzelt wird in Monografien zum SuD kurz auf H. hingewiesen (vgl. Luserke 2010, 308). So ist und bleibt sein Werk nach wie vor ein noch zu entdeckendes Feld für die literaturwissenschaftliche Forschung.

Werke

Hottinger, Johann Jakob: Sendschreiben an den Verfasser der Nachricht von den Zürcherischen Gelehrten im ersten Band der allgemeinen theologischen Bibliothek [...]. Berlin u. a. 1775. – Menschen, Thiere und Göthe eine Farce. Voran ein Prologus an die Zuschauer und hinten ein Epilogus an den Herrn Doktor. Zürich 1775. – Briefe von Selkof an Welmar. Hg. v. Welmar. Zürich 1777. – Das Geniewesen, ein Lustspiel in fünf Aufzügen. Frankfurt a.M. u. a. 1781. – Etwas über die neusten Uebersetzerfabriken der Griechen und Römer. Zürich 1782. – Bibliothek der neuesten theologischen, philosophischen und schönen Literatur. 3 Bde. Zürich 1784–1786. – Salomon Geßner. Zürich 1796. – Rectoratsreden. Zürich 1813. – Menschen, Thiere und Göthe eine Farce. Voran ein Prologus an die Zuschauer und hinten ein Epilogus an den Herrn Doktor, in: Rheinischer Most. Erster Herbst o.O. 1775 (J.J. Hottinger.) Menschen, Thiere und Goethe. Eine Farce. 1775. (Hch. Leop. Wagner.) Confiskable Erzählungen. 1774. Wien bey der Bücher-Censur. Wortgetreue Neudrucke der seltenen Originalausgaben. Mit einer litterarhistorischen Einleitung v. M. Desceltes. Leipzig 1904, 1–24. [Hottinger, Johann Jakob u. Johann Rudolf Sulzer]: Brelocken an's Allerley der Groß- und Kleinmänner. Leipzig 1778.

Ehrmann, Johann u. Christoph Kaufmann: Allerley gesammelt aus Reden und Handschriften großer und kleiner Männer: Hg. v. einem Reisenden. E.V.K. Erstes Bändchen. Frankfurt u. a. 1776.

Lavater, Johann Caspar: Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe. Bd. 1. Leipzig 1775.

Wagner, Heinrich Leopold: Prometheus, Deukalion und seine Recensenten. Voran ein Prologus und zuletzt ein Epilogus. [Frankfurt a.M.] 1775.

Forschung

Killy 5, 598–599.

Luserke, Matthias: Sturm und Drang. Autoren – Texte – Themen. Bibliographisch ergänzte Ausgabe. Stuttgart 2010.

Annette Ripper

Das Kraftgenie

V: Gotthold Friedrich Stäudlin

E: vermutlich 1781

D: Tübingen 1782

Gotthold Friedrich Stäudlins (1758–1796) Gedicht *Das Kraftgenie* erschien erstmals 1782 in seiner Sammlung *Vermischte poetische Stüke*; um acht Verse gekürzt nahm S. es dann 1788 in die Ausgabe seiner *Gedichte* auf. Das Gedicht gehört in den Zusammenhang von S.s Auseinandersetzung mit Schiller und ist vor allem von der Schiller-Biographistik und -Forschung rezipiert worden (vgl. Weltrich 1899, 483–500 u. 559–568; Alt 2000 Bd. 1, 215–220; Kurscheidt 2005), was nicht nur dem Ruf S.s dauerhaft geschadet, sondern auch die Interpretation von *Das Kraftgenie* fast ausschließlich auf diesen Aspekt eingeschränkt hat.

Der Streit Schillers mit S. begann 1782 als ein Kampf um die poetische Vorherrschaft in Württemberg, wobei S. der arriviertere war, den der aufstrebende Schiller, der im Jahr zuvor *Die Räuber* veröffentlicht hatte, von seiner Position verdrängen wollte. Für den von S. herausgegebenen *Schwäbischen Musenalmanach auf das Jahr 1782* (1781), der als ein literarisches Manifest der jungen schwäbischen Dichter gegen die kulturelle Dominanz des Nordens gedacht war (vgl. Mix 1987, 83–88), hatte Schiller mehrere Gedichte eingereicht, S. aber nur eines davon aufgenommen, eine dazu noch gekürzte Version von *Die seeligen Augenblicke*. An *Laura* als *Die Entzückung*. An

Laura (*Musenalmanach* 1782, 140 ff.). Schiller, der im November 1781 noch S.s *Proben einer deutschen Aeneis nebst lyrischen Gedichten* in der Zeitschrift *Zustand der Wissenschaften und Künste in Schwaben* wohlwollend rezensiert hatte (vgl. NA 22, 179–186), stellte nun eilig seine anonym veröffentlichte *Anthologie auf das Jahr 1782* zusammen, die neben zahlreichen Seitenhieben auf S. mit dem Gedicht *Die Rache der Musen*, eine Anekdote vom *Helikon* (Schiller 1782, 72–75) einen ebenso kruden wie böartigen Angriff enthält: Die Musen werden von einer Bande „junge[r] Dintenleker“ (V. 5) bedroht, deren Anführer eindeutig als S. auszumachen ist. Apoll rät Melpomene, der Muse des Gesangs, sie solle sich als „Furie“ (V. 36) verkleiden und so sich der „Jaunerbande“ (V. 38 f.) ausliefern. Diese fällt, wie erwartet, über Melpomene her. Was, so die Pointe des Gedichts, die Muse nach dieser Vergewaltigung „abortirt“, ist ein „neuer Almanach“ (V. 57 f.).

S.s Sammlung *Vermischte poetische Stüke*, die *Das Kraftgenie* enthält, erscheint Anfang 1782; gut möglich, dass S. zu diesem Zeitpunkt *Die Rache der Musen* noch nicht kannte, es findet sich jedenfalls keine deutliche Anspielung darauf. Dennoch zielt *Das Kraftgenie* auf Schiller, die (später gestrichene) 14. Strophe enthält mit der Ansprache eines „Laurasänger[s]“ einen deutlichen Hinweis auf den Konkurrenten. In dem Ende Mai 1782 veröffentlichten ersten Stück seiner kurzlebigen Zeitschrift *Württembergisches Repertorium der Litteratur* attackierte wiederum Schiller den Konkurrenten in gleich drei Texten: in der Selbstrezension der *Anthologie*, die zahlreiche Seitenhiebe auf den hier absichtlich mit dem sich als Dichter betätigenden Memminger Hutmacher Städele verwechselten S. enthält (vgl. NA 22, 133); dann in der Rezension des *Schwäbischen Musenalma-*

nachs, wo S. – in deutlicher Anspielung auf *Die Rache der Musen* – als „der Heerführer der schwäbischen Musen“ (NA 22, 187) bezeichnet wird und der *Musenalmanach* und sein Bemühen um die Poesie in Württemberg als provinziell geschmäht werden, wobei Schiller die meisten der Beiträge (auch sich selbst) lobt, aber eben nicht S. Am schärfsten ist Schillers Rezension der *Vermischten poetischen Stücke* (NA 22, 189–191) als „schwülstige widrige Ding[er]“, „Nichtsinn“ und „leere[n] Schellenklang“; über *Das Kraftgenie* heißt es: „Mit dem achten Stücke, *Das Kraftgenie* betitelt, ist Hrn. Stäudlin ein garstiger Possen widerfahren, wie man uns geschrieben hat. Der Drucker vergriff sich und druckte dieses fremde Stück, das eigentlich eine Satire auf Hrn. Stäudlin selber ist, wiewohl es durch die Aussagen von *Trauerspiel*, *Shakespeare*, *Laura* versteckt werden sollte. Wir halten noch zu viel auf unsern Dichter, als daß wir ihn nicht einer bessern Satire würdig achten sollten. Alle Gedanken des Gedichts sind ohne allen Zweifel Aussprüche einiger Studenten im Bierrausche, die ein guter Reimer in diese Gestalt gegossen hat.“ (NA 22, 190 f.) Schillers Replik macht die bei S. nur impliziten Anspielungen („*Trauerspiel*, *Shakespeare*“) explizit, woran man sieht, dass er sich getroffen fühlt. S. erwidert Schillers Angriffe in seinem nächsten Almanach, *Schwäbische Blumenlese auf das Jahr 1783*, der zahlreiche auf Schiller gemünzte Passagen enthält, etwa in der Vorrede und den Gedichten *An den Herrn Professor S – in Erlang* (Blumenlese 1783, 180–192) und *Die Blumenlese* (vgl. ebd., 36). Schiller hat darauf nicht mehr reagiert, nach seiner Flucht aus Württemberg im September 1782 verläuft sich der Streit der beiden im Sande. Erst 1791, als irrtümlicherweise verbreitet wird, dass Schiller verstorben sei, kommt es zu einer Annäherung, die in S.s Elegie *An*

Schiller (vgl. Blumenlese 1793, 161 ff.) auch poetisch ihren Niederschlag findet.

Die Deutung von S.s Gedicht erschöpft sich nicht, wenn man es nur im Kontext der Auseinandersetzung mit Schiller liest; das Rollengedicht lässt sich Schiller nicht in den Mund legen, direkt auf ihn lassen sich nur wenige, obendrein später gestrichene Verse beziehen. Die 18 paarweise gereimten vierzeiligen Strophen des Gedichts sind als eine Satire auf die Dichter des SuD zu lesen. Darauf deutet schon das titelgebende Wort „Kraftgenie“ hin, das sich laut dem Grimm'schen *Deutschen Wörterbuch* (Bd. 11 [1869], Sp. 1947) erstmals in Carl Friedrich Bahrdts (1740–1792) *Kirchen- und Ketzer-Almanach aufs Jahr 1781* nachweisen lässt, wo es auf Herder gemünzt ist („Ist ein Kraftgenie“; Bahrdt 1781, 74). In der Folge wird es auch andernorts und in verschiedenen Komposita vor allem von den Gegnern des SuD (und noch später der Romantik) verwendet, um die SuD-Dichter wie auch deren Figuren zu charakterisieren. In S.s Gedicht kommt das Wort „Kraft“ viermal in wechselnden Zusammenstellungen vor. Helmut Schmiedt macht vor allem Dramenfiguren als solche „Kraftgenies“ aus, in denen er ein die Literatur des SuD besonders kennzeichnendes Phänomen sieht. Tatsächlich lassen sich die Eigenschaften, die Schmiedt den „Kraftgenies“ (Schmiedt 2002/2003, 139 f.) zuschreibt – und damit zentrale Eigenschaften der Literatur des SuD überhaupt – in S.s Gedicht wiederfinden: 1. Die Freiheits- und Befreiungsmetaphorik („Ich breche selbst mir eine Bahn / Und streb' und fliege himmeln“, Stäudlin 1782, V. 7 f.), mit der der Anspruch auf Autonomie unterstrichen wird. 2. Die Erhebung über andere Menschen, die als „Sklavenseelen“ (V. 5), als „Kastratenheer“ und „Zwerge“ (V. 29 f.) und als „namenlose Erdensöhn[e]“ (V. 66) erscheinen,

außerdem über die literarische Tradition und Poetik („deine Heken, Aristot“, V. 15) sowie die zeitgenössische Kritik („Krittlerzunft“, V. 13), „Vernunft“ (V. 14) und „Natur“ (V. 29). 3. Die selbstbezogene Großmannsucht, die sich etwa in dem Vergleich mit Alexander dem Großen auf seinem Pferd (vgl. V. 11f.) sowie in der Selbsternennung zum „Genie“ (V. 61) bzw. „Kraftmann und Original“ (V. 70) zeigt. 4. Der Überschwang der Affekte, das Herausstreichen etwa der eigenen durch einen „Genius“ verliehenen „Seelenschwungkraft“ (V. 50f.).

Dem entspricht das Netz literarischer Referenzen, in dem sich S.s „Kraftgenie“ positioniert. So wird mit „Vater Lohenstein“ (V. 3) zu Beginn des Gedichts der nach dem damaligen Verständnis Inbegriff des schwülstigen Dichters programmatisch angerufen; die Schlusszeile „Und Plimplamplasko bleibt mein Mann“ (V. 72) spielt auf die grobianische Titelgestalt des von Klinger, Lavater und Jakob Sarasin (1742–1802) 1780 anonym veröffentlichten Romans *Plimplamplasko, der hohe Geist (heut Genie)* an. Die Referenzen, die Schiller auf sich bezieht, das nicht näher bezeichnete „Trauerspiel“ und der Hinweis auf Shakespeare (1564–1616) sind wohl eher allgemein als eine Kritik auf die Regellosigkeit des SuD-Dramas, etwa von Klinger und Lenz, zu lesen. So ist *Das Kraftgenie* jenseits der württembergischen Dichterfehde zwischen seinem Verfasser und Schiller eine Satire auf den SuD. S.s Kritik am SuD ist etwa an den im Gedicht referierten Vorwürfen gegen das „Kraftgenie“ erkennbar: Es sei ein „Sprachverhunzer“, sein Werk eine „Mißgestalt“ (V. 42f.), es entweihe „Sittlichkeit“ und „Geschmak“ (V. 47f.). Der von Klopstock maßgeblich beeinflusste, mit Bodmer (1698–1783) und Lavater korrespondierende Klassizist S. kann damit gleichzeitig Vorwürfe abwehren, er selbst sei auch ein solches „Kraftgenie“.

Werke

Stäudlin, Gotthold Friedrich: Proben einer teutschen Aeneis nebst lyrischen Gedichten. Stuttgart 1781. – Schwäbischer Musenalmanach auf das Jahr 1782. Hg. v. Gotthold Friedrich Stäudlin. Tübingen [1781]. – Das Kraftgenie, in: Vermischte poetische Stüke. Tübingen 1782, 51–54. – Schwäbische Blumenlese auf das Jahr 1783. Hg. v. Gotthold Friedrich Stäudlin. Tübingen [1782]. – Das Kraftgenie, in: Gedichte. Erster Band. Stuttgart 1788, 82–86. – Poetische Blumenlese fürs Jahr 1793. Hg. v. Gotthold Friedrich Stäudlin. Stuttgart [1793]. – Das Kraftgenie, in: Vermischte Gedichte der Geschwister Gottlieb Friedrich, Doctor Carl Friedrich, Gotthold Friedrich u. Charlotte Stäudlin. Hg. v. einem Freunde der Familie. 2 Bde. Stuttgart 1827. Bd. 1, 57–60.

Karl Friedrich Bahrds Kirchen- und Ketzer-Almanach aufs Jahr 1781.

[Klinger, Friedrich Maximilian, Johann Kaspar Lavater u. Jakob Sarasin:] Plimplamplasko, der hohe Geist (heut Genie). Eine Handschrift aus den Zeiten Knipperdollings und Doctor Martin Luthers. Zum Druck befördert von einem Dilettanten der Wahrheit; und mit Kupfern geziert von einem Dilettanten der Kunst (Vignette), o.O. [Basel] 1780.

Schiller, Friedrich: NA 22, 189–191. – Anthologie auf das Jahr 1782. Hg. von Friedrich Schiller. Tobolsko [d.i. Stuttgart 1782]. – Anthologie auf das Jahr 1782. Mit einem Nachwort hg. v. Matthias Luserke-Jaqui. Saarbrücken 2009.

Schubart, Christian Friedrich Daniel: Literatur, in: Teutsche Chronik 3 (1776), 38. St., 9. Mai, 301–304.

Forschung

Alt, Peter-André: Schiller. Leben – Werk – Zeit. 2 Bde. München 2000.

Kurscheidt, Georg: *Anthologie auf das Jahr 1782*, in: Schiller-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Hg. v. Matthias Luserke-Jaqui. Stuttgart u. a. 2005, 491–505. Mix, York-Gothart: Die deutschen Musenalmanache. München 1987.

Schmiedt, Helmut: Merkwürdige Helden. Zum Typus Kraftgenie im Sturm und Drang, in: LJb 12 (2002/2003), 139–154.

Volke, Werner (Hg.): ... Warlich ein herrlicher Mann ... Gotthold Friedrich Stäudlin. Lebensdokumente und Briefe. Stuttgart 1999.

Weltrich, Richard: Friedrich Schiller. Geschichte seines Lebens und Charakteristik seiner Werke. Unter kritischem Nachweis der biographischen Quellen. Bd. 1 [mehr nicht erschienen]. Stuttgart 1899.

Stefan Knödler

Das leidende Weib. Ein Trauerspiel

V: Friedrich Maximilian Klinger

E: 1774/1775

D: Leipzig 1775

UA: nicht bekannt

Die Prosatragödie *Das leidende Weib* wird 1775 anonym von Weygand, der im Jahr zuvor bereits Goethes *Werther* (1774) verlegt hat, publiziert und ist nach *Otto* (1775) das zweite dramatische Werk, das der 23-jährige Friedrich Maximilian Klinger verfasst. Aus einem eingestreuten Hinweis in einem undatierten Brief K.s leitet sich die angenommen kurze Entstehungszeit ab: „hab vier gute Tage gehabt, als ich hier ankam, da ward ein Stück, heißt leidendes Weib, worin ihr mich finden werdet, und Menschengefühl.“ (Zit. nach Rieger 1880. Bd. 1, 372, Brief III) Nicht gesichert ist, ob das Stück in Gießen oder Frankfurt verfasst worden ist. Eine spätere Umarbeitung, die K. für die Seylersche Theatertruppe, bei der er zeitweise beschäftigt ist, angefertigt haben soll, ist nicht überliefert. Kritik vorausahnend wirbt Weygand für das Stück im *Poetischen Handbuch für's Jahr 1776*: „Wenn ich meinen Lesern sage, daß dieses Stück in der Goethisch-Lenzischen Manier abgefaßt ist: so werden sie mir einräumen, daß hier kein Platz ist, die Verdienste desselben zu entwickeln. Nur dies einzige bitte ich, es nicht sogleich Nachahmung zu schelten, wenn im Durchblättern Regellosigkeit sichtbar ist, wenn Spott über die Belletristen, Eifer

über die Schädlichkeit der Romane, ein humoristischer Schulmeister, ein verführtes Frauenzimmer, ein Geheimderath, verschiedene Schwärmereien und verschiedene Paradoxa wie im Hofmeister vorkommen. Nur dies bemerke ich, daß der Verfasser mehr Skizzen von Charakteren gibt als sie, wie Lenz, mit starken Farben darstellt.“ (Zit. nach Rieger 1880. Bd. 1, 61). Dieser Einschätzung des Verlegers folgt jedoch weder die zeitgenössische Literaturkritik noch die frühe Literaturforschung, deren negative Bewertung und qualitative Abwertung des Stücks sich in der bis heute nur punktuellen literaturwissenschaftlichen Auseinandersetzung fortschreibt. Wegen der deutlichen Anspielungen auf Lenz' *Hofmeister* (1774), die sich beispielsweise im Aufgreifen der Figur Läufer (bei Lenz Läufer) artikuliert und in der Auseinandersetzung zwischen dem Grafen Louis und seinem Hofmeister explizit wird (Louis: „Lesen Sie den Hofmeister, wie ich schon hundertmal sagte“, Klinger 1987, III/2), wird das Stück vielfach als triviale Nachahmung eingestuft. Eine frühe Würdigung erfährt das Drama dagegen bei Tieck, der es irrtümlich Lenz zuschreibt und in die von ihm besorgte Werkausgabe aufnimmt.

Ausführliche Besprechungen erfährt das Drama in der älteren Forschung nur bei Rieger (1880, Bd. 1) und Hering (1966), offenbar auch, weil es von K. ebenso wie *Otto* nicht in die chronologische Liste seiner Dramen aufgenommen wird, die er 1794 der Auswahl seiner dramatischen Werke voranstellt. Luserke bietet einen neueren Versuch, dem Drama seinen berechtigten Platz innerhalb der SuD-Periode zuzuweisen und zeigt auch die inhaltlichen Anschlüsse an Lenz auf (vgl. Luserke 2010, 183–189). Schönenborn widmet dem Drama 2004 unter spezifischer Berücksichtigung der Tochterfiguren ein län-

geres Kapitel ihrer Studie, während Poeplau (2012) die intertextuellen Bezüge des Dramas in ihrer monographischen Arbeit über K. als Strategien einer literarischen Positionierung liest und dem Text damit einen neuen Rang in der Bewertung zuweist. Ihr zufolge spricht sich die immanente Dramenpoetik K.s in den Aussagen der Figuren gerade in *Das leidende Weib* aus (vgl. Poeplau 2012, 35–47, bes. 41).

Zweifellos bindet K. in diesem dramatischen Frühwerk zeitgenössische Literatur in das Drama ein, kaum eine Szene kommt ohne eine mehr oder minder deutliche Anspielung aus. Dies geschieht jedoch auf unterschiedlichem, intertextuellem Niveau: einerseits und wenig diskret innerhalb der Figurenrede selbst, andererseits als sprechende Referenz in der Namensgebung der Protagonisten und versteckter in der Art und Weise der Konfliktgestaltung und der angesprochenen Themen (vgl. Luserke 2010, 183). Die „bewußte literarische Imitation“ (Hering 1966, 54) ist dabei in den meisten Fällen ein beredtes Zitat, das unterschiedliche Funktionen tragen kann, jedoch in den meisten Szenen eher entlarvenden und ausstellenden als nachahmenden Charakter besitzt, beispielsweise wenn Franz und Julie die Balkonszene aus *Romeo und Julia* (1597) nachspielen, nachdem Julie zuvor mehrfach die Übersetzung einer Szene aus dem Shakespeare'schen Drama von dem Geliebten gefordert hat (Klinger 1987. Bd. 1, III/3–5). Offen ausgespielt werden auch Repliken auf Lessings *Emilia Galotti* (1772) und *Minna von Barnhelm* (1767). So spricht sich das Liebespaar Franz und Julie in der langen Liebesbekenntnisszene beispielsweise als „Meine Minna!“ und „Tellheim“ an (III/1). Sie zitieren explizit Pietro Metastasio (1698–1782), Francesco Petrarca (1304–1374) und natürlich Jean-Jacques Rousseau (1712–1778), der schon durch die Namensgleichheit der Pro-

tagonistin Julie mit dem gleichlautenden Roman *Julie ou La Nouvelle Héloïse* (1761) im dramatischen Text präsent erscheint. Der nötige literarische Kanon, der durch zahlreiche dramatische wie theoretische Werke des SuD forciert wird, ist damit bedient, jedoch zugleich auch kritisch gebrochen. Denn K. befriedigt mit diesen ausgestellten Anspielungen einen durchschaubar plakativen Wiedererkennungseffekt. Dass dieser mehr als nur ironische Anknüpfung an literarische Diskurse der Zeit ist, zeigt schon die Vielfalt der Referenzen, die über bloße Namensnennungen bis zu identischen Verhaltensmustern reichen. So ist es im Fall von Rousseau nicht die Namensvetterin Julie, die diesem Vorbild in K.s Drama entspricht, sondern die Gesandtin, die in ihrem ausgestellten Leiden an der Liebe nach dem begangenen Ehebruch und dem Aufrechterhalten der standesgemäßen Vernunft Ehe bis in den Tod der Rousseau'schen Schöpfung gleicht.

Durch die im Stück auftretenden Schöngeister wird zudem der Gelehrtendiskurs des 18. Jh.s in das Drama implementiert, genannt werden Klopstock und Batteux (1713–1780). Folgerichtig beginnt das Stück, wie viele der SuD-Dramen, mit einer Schreibszene im Haus des Magisters und dem durchaus auch meta-referenziell gedachten Besuch der Komödie. Karikaturhaft erscheinen hier „zwey Schöne Geister, mit Papieren und Schreibereyen beschäftigt“ (I/1), wie es in der Regieanweisung heißt. Nahezu alle Figuren des Dramas tragen dergestalt explizite Referenzen vor, die sich vornehmlich auf zeitgenössische Literatur- oder Gelehrtendiskurse beziehen. Jennings spricht von „dicht gewobener Intertextualität“ (Jennings 1985, 496). So finden nicht nur Romane Erwähnung, auch das krankhafte Romanlesen wird thematisiert und den weiblichen Figuren attestiert, ebenso, wie der

Gelehrtenballast der Laokoon-Debatte zur Schau gestellt wird, wenn Franz angesichts von Büchern und eines Abgusses der berühmten Statue betont: „Weg Quark, alles“ (II/3). Nachdem er der Gelehrtenkultur überhaupt abschwört – „ich will kein Buch mehr ansehen“ (ebd.) –, beklagt er die öffentliche Debatte, die durch Popularisierung und Mediatisierung einer Exklusivität des Wissens entgegensteht: „Mein Laokoon, was hast auch du schon leiden müssen. Jeder Bube schwatzt von dir, und große Leute reden, warum du den Mund aufthust?“ (Ebd.) Die Szene entbehrt der Komik freilich nicht. Wie überhaupt die Verteilung solcher Stellungnahmen auf unterschiedliche Sprecher im Drama diese als je anders zu bewertende zeitkritische, bisweilen satirische Kommentare aufscheinen lässt, so wenn Wieland abgekanzelt wird, dessen *Agathon* (1766/1767) der Gesandtin als Toilettenlektüre dient (vgl. zur Rolle der Wieland-Kritik ausführlich Poeplau 2012, 42 f.). Und auch der für Franz vorbildhaft reklamierte Rousseau wird von seiner Herzensdame Julie nur bedingt gelten gelassen: „Ich und Julie trennten uns, so bald ich an den Brief kam, *mourons, mourons, ma douce amie!*“ (III/1), auch wenn Franz beteuert: „Schilt mir das Buch nicht! Es [...] ist von meinem Rousseau“ (ebd.). Namens- und Spielidentität werden damit überdeutlich von den handelnden Figuren selbst unterschieden.

Das fünftaktige Drama besteht aus 33 Szenen in loser Handlungsfolge und wechselnden Schauplätzen, die von der Bürgerstube über die Gartenlaube bei Nacht bis zum öffentlichen Landfest reichen. Haupt- und Nebenhandlungen sind in der quantitativen Gewichtung und strukturellen Verteilung kaum voneinander zu trennen, sodass eine Tendenz zum „dramatischen Roman“ (Hering 1966, 54) gegeben scheint. Die verschiedenen

Handlungsstränge reißen jedoch an vielen Stellen auch ab, ohne erneut aufgegriffen zu werden. So entstehen Leerstellen im Handlungsgefüge auch gerade dort, wo sie höchst unerwartet sind, da hier dramatisches Potenzial läge: Die Frage nach Grund und Trennung der beiden Liebenden Franz und Julie, deren Annäherung den dritten Akt fast ganz ausmacht, wird zugunsten der Handlung um die Gesandtin ausgespart. Lediglich eine stürmische Szene, die als ironisches Therapiegespräch beim Doktor inszeniert ist, skizziert, dass Franz dem flüchtigen Läufer unterstellt, ihm Julie abspenstig gemacht zu haben: „Ach das braußt in mir! Lieber Doktor, ich habe meine Liebe verlohren, ich habe mein Leben verlohren.“ (IV/2)

Kein historischer Stoff, sondern die Dramatisierung der eigenen Zeit bildet die Grundlage der dramatisch vielschichtigen Handlung, die sich in drei Hauptstränge untergliedern lässt: Erstens die rahmende und relativ kurz angeschnittene Episode um den Magister und seine Tochter Sußgen, die sich zunächst mit den Belletristen einlässt und später mit dem windigen Läufer das Weite sucht. Gerade der Magister zeigt die handfeste, derbe und auch dialektal gefärbte Sprache, die seit Goethes *Götz* (1773) die SuD-Dramen beherrscht: „Schöne Geister, Zephirs, Belletristen, Amouretten. Koth! naus, aus meinem Hause!“ (I/1)

Die titelgebende Haupthandlung um das „leidende Weib“ – womit erstmalig eine verheiratete Frau und nicht ein zunächst unschuldiges und jungfräuliches Mädchen zur Protagonistin des SuD erhoben wird – bildet den zweiten Handlungsstrang. Das Ehebruchdrama strickt sich um die Gesandtin und ihren stürmischen Liebhaber von Brand, der seinem Namen alle Ehre macht, sowie dessen Nebenbuhler, den Grafen Louis, die

alle drei ihre moralische Grenzen überschreitende Leidenschaftlichkeit am Ende des Dramas mit dem Tod bezahlen: Von Brand erschießt Louis, als dieser die Gesandtin sexuell bedrängt (IV/9), die Gesandtin stirbt aus Liebeskummer und durch die ehebrecherische Schmach (V/3). Von Brand ersticht sich schließlich in einer höchst theatralen Friedhofsszene auf dem Grab der Geliebten (V/6).

Der Gesandte tritt dagegen als biederer, immer schlichtender und später verzeihender Familienvater in Referenz an die Hausväterliteratur auf. Die Elterngeneration wird von K., wie so oft in den SuD-Dramen, als Konfliktstoff eingebracht: Er zeichnet das starke Abhängigkeitsverhältnis der Gesandtin Malgen von ihrem Vater, dem Geheimderat, auf der einen Seite und ihre Rolle als Mutter dreier Kinder, die ebenfalls als dramatische Personen in Erscheinung treten, auf der anderen. Kontrapunktisch wird der dritte Handlungsstrang hinzugesetzt, der den Bruder der Gesandtin, Franz, und die Liebe zu Julie beinhaltet, die durch den bereits erwähnten Läufer im vierten Akt offenbar hintertrieben wird (IV/2).

Die Frage muss offen bleiben, wie die Tendenz der losen Enden und Ausparungen und der Ungleichgewichtigungen, die sich allerorten in dem schwer nachzuerzählenden Stück zeigen, bewertet werden soll: als künstlerisches Manko fehlender Durcharbeitung und Substanzlosigkeit, wie es die ältere Forschung angenommen hat (vgl. Hering 1966), oder als innovatives dramatisches Experiment inszenierter Leerstellen, das dem Stürmen und Drängen nicht nur in den Figuren und der impulsiven Figurenrede, sondern auch in der sprunghaften, losen Struktur Kontur verleiht. In diesem Sinne wäre es nur folgerichtig, dass sich die Figuren in ihrem Selbstverständnis in Anbindung an

literarische Vorbilder sehen, Literatur sich in sich selbst spiegelt, und somit das Drama zur metareferenziellen Plattform von Kritik in vielfältiger Weise wird (vgl. Poeplau 2012, 48). Wer sich nur als Schatten eines Zitats begreift, dessen Tragik wurzelt in der Befangenheit im System selbst, aus dem auch K.s Figuren nicht entkommen können. Das leidende Weib unterliegt ebenso wie alle anderen Figuren einem aktiven und wirkmächtigen tugendhaften wie ständischen Wertekanon, der Vernunft und Mäßigung über alle artikulierten Leidenschaften stellt. Der ungestüme Louis, vom Misanthropen Blum zum Bösewicht abgestempelt und mit dem Brotmesser verfolgt – ein Motiv komischer Entlastung –, erkennt die Ursachen seiner Leidenschaften im sozialen Missstand der Erziehung, erhält jedoch keinen dramatischen Raum, um sein Verhalten zu ändern: „Man sollte einem von Jugend auf lehren, das Vergnügen mit Moderation zu genießen, und nicht durch unaufhörliches Verbot die Nerven reizen. Hättet ihr mir nicht immer vorgepredigt, hättet mich lieber zu einem Mädgen laufen lassen, wenn ich den Ruf fühlte; würde ich jetzt Maaß und Ziel brauchen?“ (III/2) Und Franz, am Ende uneingeschränkt bereit, die eigene Schwester zur Hure abzuqualifizieren und zu richten, beschwichtigt sich selbst schon zu Beginn des Dramas: „Laß es in mir brausen, aber nur nicht stürmen.“ (I/3) Der hier proklamierte Verzicht und Aufruf zur Mäßigung als Lebensprinzip ist jedoch eine Kategorie, die sich inhaltlich von Rousseau herleiten lässt und die neben aller ausgestellten Zitatwut ernstgemeint scheint. Einlösen können ihn die der Leidenschaft ihrer Gefühle ausgelieferten Dramenfiguren jedoch nicht, denn die einmal entfachten Emotionen sind nicht zu zügeln.

„Die Zeiten ändern sich, man nähert sich dem Menschen immer mehr“ (I/8), lässt K.

einen der Schöngeister bemerken. K.s Drama zeigt jedoch nicht den Weg in die Emanzipation, sondern den Weg in die Katastrophe. „Selbst die sozialkritischen Sturm-und-Drang-Dramen bestätigen als Trauerspiele noch, was sie scheinbar angreifen: nämlich die Ansicht von der Frau als passiv leidendem Weib und die Notwendigkeit einer Unterwerfung unter die bürgerliche Sexualmoral.“ (Huyssen 1977, 169) Gleichzeitig sind Bürgertum und Adel bei K. jedoch Gegenstand der Kritik und Karikatur. Und so muss auch das ideale Liebespaar Franz und Julie scheitern, weniger aus ständischen Konflikten heraus, sondern als dramatische Konfiguration, die in ihrer plakativen Imitation des Shakespeare'schen Vorbilds als Parodie wirkt.

Das Ende des Dramas zeigt nicht, wie in der Forschung häufig kolportiert, ein ländliches Idyll im Rousseau'schen Sinne. Es erinnert vielmehr an das zynisch satirische Ende von Voltaire's *Candide* (1759). Von politischen Ränken zu Fall gebracht, werden hier der Gesandte und Franz als Überlebende vorgeführt, die sich nun durch harte körperliche Arbeit im ständischen Niemandsland auf dem Acker ihren Lebensunterhalt verdienen müssen. Die in der Figurenrede dargestellte Idylle – „Ja wir leben uns“ (V/7) – erscheint in der wiederholt beteuerten Selbstvergewisserung bitter und die Vertreibung aus der adeligen Ständegesellschaft bar einer Lösung hin zu einem *État de nature* im Sinne Rousseaus, darauf hat die ältere Einflussforschung zu Recht hingewiesen (vgl. Wolff 1940, 372).

Rousseaus Positionen werden demzufolge gezielt genutzt und ausgestellt, um sie einer kritischen Revision zu unterziehen. Der Domestizierung des Gefühls, die Rousseaus Julie zu einem leidenden Weib bis aufs Totenbett macht, stellt K. die katastrophale Wendung der ausgebrochenen zügellosen Leiden-

schaften entgegen, nicht ohne dabei die Sympathien auf jene Figuren zu lenken, die den Moralkonventionen der Zeit widersprechen (vgl. Poeplau 2012, 46 f.) und diese damit zur Verhandlung zu stellen.

Werke

[Klinger, Friedrich Maximilian:] Das leidende Weib. Ein Trauerspiel. Leipzig 1775. – Klingers Ausgewählte Werke. 8 Bde. Stuttgart 1878–1880. Bd. 1. – Das leidende Weib: ein Trauerspiel [...]. Hg. v. Ludwig Jacobowski. Halle a.d. Saale [1889]. – Sturm und Drang. Hg. v. Karl Freye. Berlin 1911. Bd. 3. – Friedrich Maximilian Klingers dramatische Jugendwerke in drei Bänden. Hg. v. Hans Berendt u. Kurt Wolff. Leipzig 1912/1913. Bd. 1. – Sturm und Drang: dramatische Schriften. Hg. v. Erich Loewenthal. 2 Bde. Heidelberg 1963. Bd. 2. – Werke. Historisch-kritische Gesamtausgabe. Hg. v. Sander L. Gilman. 24 Bde. Tübingen 1978 ff. Bd. 1: Otto/Das leidende Weib/Scenen aus Pyrrhus Leben und Tod. Hg. v. Edward P. Harris, 1987.

Forschung

Best, Otto F.: Das leidende Weib, in: Kindlers Literatur Lexikon. Hg. v. Walter Jens. Bd. 9. München 1988, 507.
 Hering, Christoph: Friedrich Maximilian Klinger. Berlin 1966, 53–61.
 Huyssen, Andreas: Das leidende Weib in der dramatischen Literatur von Empfindsamkeit und Sturm und Drang: Eine Studie zur bürgerlichen Emanzipation in Deutschland, in: Monatshefte 69.2 (1977), 159–173.
 Jennings, Michael W.: „Vergessen von aller Welt“: Literatur, Politik und Identität in Klingers Dramen des Sturm und Drang, in: ZfdPH 104 (1985), 494–506.
 Lanz, Max: Klinger und Shakespeare. Zürich 1941, 16–18.
 Luserke, Matthias: Sturm und Drang. Autoren – Texte – Themen. Bibliographisch ergänzte Ausgabe. Stuttgart 2010.
 Poeplau, Anna: Selbstbehauptung und Tugendheroismus. Das dramatische Werk Friedrich Maximilian Klingers zwischen Sturm und Drang und Spätaufklärung. Würzburg 2012.
 Rieger, Max: Friedrich Maximilian Klinger. Sein Leben und Werke. 2 Bde. Darmstadt 1880/1896, Bd. 1 (1880), 47–61.

Schneider, Ferdinand Josef: Die deutsche Dichtung der Geniezeit. Stuttgart 1952.

Schönenborn, Martina: Perspektivenwechsel: Ordnung der Ehe und Tochterbild in Friedrich Maximilian Klingers *Das leidende Weib*, in: dies.: Tugend und Autonomie. Die literarische Modellierung der Tochterfigur im Trauerspiel des 18. Jahrhunderts. Göttingen 2004, 167–182.

Schwarz, Olaf: Das leidende Weib, in: Dramenlexikon des 18. Jahrhunderts. Hg. v. Heide Hollmer u. Albert Meier. München 2001, 149.

Steinberg, Heinz: Studien zu Schicksal und Ethos bei F.M. Klinger. Göttingen 1941, 21 ff.

Wolff, Hans M.: Der Rousseaugehalt in Klingers Drama *Das leidende Weib*, in: The Journal of English and Germanic Philology 39 (1940), 355–375.

Constanze Baum

Das Nuß-Kernen, eine pfälzische Idylle

V: Friedrich Müller [genannt Maler Müller]

E: 1775

D: o.O. 1811

Friedrich Müllers *Das Nuß-Kernen* (E: 1775, D: 1811) ist das zweite Werk einer pfälzischen Idyllen-Trilogie, deren Teile sich inhaltlich stark aufeinander beziehen und denselben Schauplatz haben, das Dorf Lämmerbach (vgl. Peters 2001, 180). Erzählt wird von Geschehnissen auf dem Land während einer abendlichen Zusammenkunft in der Stube des Schulzen von Lämmerbach und seiner Frau. Nach und nach treffen weitere „ehrsame alte Männer“, „feine Jungfrauen“ und „ehrbare Junggesellen“ (Müller 1982, 294) ein, um am alljährlichen Ritual des Nusskernens teilzunehmen. Dieses wird als gesellschaftliches Ereignis gewertet und zum Anlass genommen, einander durch lyrische, epische und dramatische Einlagen zu unterhalten. Lieder (vgl. ebd., 280 u. 282), Rätsel (vgl. ebd.,

286–289), Geschichten (vgl. ebd., 294 ff.), Parodien (vgl. ebd., 309–315) sowie Singspiele (vgl. ebd., 324–344), welche überwiegend das Thema Liebe verhandeln, offenbaren ein „hochartistische[s] Motiv- und Beziehungsgeflecht“, das „immer wieder aufgegriffen, variiert, gespiegelt und gebrochen wird“ (Dedert 1992, 113).

Vordergründig sind zunächst die entscheidenden Merkmale der Idyllengattung erfüllt: das ländlich-friedliche Setting, die scheinbar unbedarften fröhlichen Charaktere, der Festcharakter. Doch bereits mit dem Eintreffen des ersten Gastes Wetzstein hält die Realität Einzug in das Geschehen, er berichtet von Beamtenwillkür (vgl. Müller 1982, 274 f.) und der Handlungssohnmacht der Landbevölkerung (vgl. ebd., 276). Und auch der Blick ins Private wird ungeschönt gezeigt: Die Schilderung des Eltern-Kind-Konfliktes zwischen Wetzstein und Fritz, der das Motiv vom verlorenen Sohn aufgreift, sowie die Reaktionen darauf, schildern das Zurechtfinden in geänderten Familienstrukturen (vgl. Böschenstein 1990, 19; Ehrich-Haefeli 1990, 35).

Der unverstellte Eindruck vom bäuerlichen Alltag in der zweiten Hälfte des 18. Jh.s wird abgerundet durch die zwei zentralen Binnenerzählungen des Textes, die der Schulmeister zum Besten gibt: Die erste (vgl. Müller 1982, 294 ff.) erzählt von der gesellschaftlich geächteten Liebe einer Pfarrerstochter zu einem Zigeuner, die die Flucht des Mädchens zu ihrem Geliebten zur Folge hat, aber in ihrer Ermordung durch die eifersüchtigen Frauen seiner Familie gipfelt. Die zweite, ausführlichere Geschichte (vgl. ebd., 299–305) rekurriert auf die ungewollte Schwangerschaft einer ledigen Witwentochter, die aus Verzweiflung das Kind direkt nach der Geburt umbringt und versteckt. Schuld und Scham verleiten sie aber dazu, den Leichnam an immer neuen

Orten zu verstecken. „Erlöst und frey“ (ebd., 302) fühlt sich die Frau erst, als sie das Kind auf dem ‚heiligen Boden‘ eines alten Klosters abgelegt hat, wo es jedoch entdeckt wird (vgl. ebd., 302f.). Man verurteilt die Kindsmutter zum Tod, auf dem Weg zum Henker gibt sich der Kindsvater, Sohn eines reichen Bauern, zu erkennen, kann jedoch das Schicksal seiner Geliebten nicht mehr umkehren (vgl. ebd., 304 f.). Im Sinne einer antiken Schicksalstragödie wird die bislang betonte Sozialkritik (vgl. ebd., 300 f.) metaphysisch überhöht (vgl. Dedert 1992, 117). Mit dieser Erzählung reiht sich *Das Nuß-Kernen* ein in den Kindsmord-Diskurs des SuD. Es spricht einiges dafür, dass die Kindsmordgeschichte auf einem historischen Kriminalfall aus den Akten des Speyerer Bistumsarchivs beruht (vgl. Luserke-Jaqui 2002, 152). Der Text wurde zwar 1775 geschrieben, jedoch erst 1811 veröffentlicht, womit keine zeitgenössische Wirkung von ihm ausgehen konnte (vgl. ebd.). Entscheidend ist indes, wie M.s Erzählung von der Tötung des Kindes, aber auch den allgemeinen Widrigkeiten des Landlebens berichtet: „Die Geschichte wird dort erzählt, wo sie sich zuträgt, im Dorf“ (ebd., 153), mythologische oder sozialdistinkte Überformungen finden nicht statt (vgl. ebd.). Bezeichnend ist zudem, dass hier, genauso wie in der Episode von der Pfarrerstochter, die psychologische Situation der Frauen in den Vordergrund gestellt wird, nicht ihr jeweiliges Fehlverhalten (vgl. ebd.; Dedert 1992, 116). Indem insbesondere der Kindsmord in der Erwartung erzählt wird, Mitleid zu erwecken, weist *Das Nuß-Kernen* weit über seine Zeit hinaus (vgl. Luserke-Jaqui 2002, 153). Zugleich konkretisiert M. „die mimetische Suggestivkraft [...], indem er die Psychologie seiner Figuren individualisiert“ (vgl. Dedert 1990, 29). Gleichwohl zeugt der weitere Verlauf des Abends von dem Bewusstsein

des Erzählers und der Figuren, dass durch unterprivilegierte Dörfler keine gesellschaftliche Veränderung vollzogen wird (vgl. Luserke-Jaqui 2002, 153), der Text spielt darauf schon zu Beginn an (vgl. Müller 1982, 274 ff.). So zieht man sich unmittelbar nach der Kindsmorderzählung in die idyllische Belanglosigkeit zurück (vgl. ebd., 308) und zerstreut sich mit Parodien (vgl. ebd., 309–315). Die Nachricht von der Geburt eines Kindes (vgl. ebd., 315), die Enttarnung des verlorenen Sohnes Wetzsteins (vgl. ebd., 316), ihre anschließende Versöhnung und Fritzens Verlobung mit Guntel (vgl. ebd., 320 f.) lassen die Dorfbewohner endgültig zurückkehren in ihre Alltagswirklichkeit, fernab von gesellschaftskritischen Grundsatzfragen. Das Liebespaar Guntel und Fritz verspricht schließlich „Glück und Erfüllung im Raum des patriarchalischen Familienidylls“ (Dedert 1992, 120). Trotzdem lassen sich familiäre Konflikte nicht vollständig ausblenden, die Erzählung endet nämlich mit der Entdeckung, dass Carl, der Sohn des Schulzen, heimlich sein Studienfach gewechselt hat, was den Vater zutiefst enttäuscht (vgl. Müller 1982, 345). Trotzdem ist der abschließende Ton versöhnlich, gemäß dem spielerischen Experimentieren des Autors M. „mit den Möglichkeiten und Grenzen der Gattung Idylle“ (Dedert 1992, 122) äußert sich seine Figur des Schulmeisters verständnisvoll über die Taten der Jugend: „Caprizen, Launen, wie es die jungen Genies heut zu Tag zu benennen beliebten, lustiges Zeug!“ (Müller 1982, 346)

Werke

Müller, Friedrich: *Das Nuß-Kernen, eine pfälzische Idylle*, in: *Idyllen. Friedrich Müller genannt Maler Müller. Vollständige Ausgabe in drei Bänden unter Benutzung des handschriftlichen Nachlasses*. Hg. v. Otto Heuer. Leipzig 1914. Bd. 3, 57–149. – Mahler Mül-

lers Werke. [Hg. v. Georg Batt, J.P. Le Pique u. Ludwig Tieck]. Faksimiledruck nach der Ausgabe von 1811. 3 Bde. Mit einem Nachwort hg. v. Gerhard vom Hofe. Heidelberg 1982, Bd. 1, 271–346.

Forschung

Böschenstein, Renate: Grotte und Kosmos. Überlegungen zu Maler Müllers Idyllen-Mythologie, in: Maler Müller in neuer Sicht. Studien zum Werk des Schriftstellers und Malers Friedrich Müller (1749–1825). Hg. v. Gerhard Sauder, Rolf Paulus u. Christoph Weiß. St. Ingbert 1990, 9–29.

Dedert, Hartmut: Die Erzählung im Sturm und Drang. Studien zur Prosa des achtzehnten Jahrhunderts. Stuttgart 1990.

Dedert, Hartmut: Kindsmord in Arkadien. Aufklärung und ihre Grenzen in Maler Müllers Idylle *Das Nuß-Kernen*, in: *Critica poeticae*. Lesarten zur deutschen Literatur. Hg. v. Andreas Gößling. Würzburg 1992, 113–124.
Ehrich-Haefeli, Verena: Maler Müller. Körper – Sprache – Dichtung, in: Maler Müller in neuer Sicht. Studien zum Werk des Schriftstellers und Malers Friedrich Müller (1749–1825). Hg. v. Gerhard Sauder, Rolf Paulus u. Christoph Weiß. St. Ingbert 1990, 31–48.

Luserke-Jaqui, Matthias: Medea. Studien zur Kulturgeschichte der Literatur. Tübingen u. a. 2002.

Peters, Kirsten: Der Kindsmord als schöne Kunst betrachtet. Eine motivgeschichtliche Untersuchung der Literatur des 18. Jahrhunderts. Würzburg 2001.

Désirée Müller

Der Aufruhr zu Pisa

V: Ludwig Philipp Hahn

E: 1776

D: Ulm 1776

Das Trauerspiel in fünf Akten wurde als Vorgeschichte zu Gerstenbergs *Ugolino* (1768) entworfen, dieses diente erklärtermaßen als eines der Hahn'schen Vorbilder (vgl. Hahn 1776, 4). Als anonymen Herausgeber gilt Christian Friedrich Daniel Schubart. Das Stück weicht von dem klassischen Tragödienschema ab, Exposition und Schluss fehlen. Dagegen

leitet ein *Vorbericht des Herausgebers* das Geschehen ein, abgeschlossen wird es durch den von der Dramenhandlung separierten *Anhang* in Prosa, der die Geschichte zu Ende erzählt. Der Anspruch an das Stück sei es, so ist im *Vorbericht* zu lesen, „Männerherzen [zu] erschüttern, daß sie schwanken, beben werden“ (ebd., 5). Mit Ugolino, dem Grafen von Gherardesca, soll die Geschichte eines Mannes erzählt werden, der einen „den damaligen Zeiten und Umständen gemäßen Charakter“ ausgebildet habe (ebd., 7). Die Haupthandlung des *Aufruhrs zu Pisa* beschreibt den politischen Konflikt in der italienischen Stadt, der ausgelöst wird durch eine Intrige des Erzbischofs Ruggieri Ubalдини gegen das Staatsoberhaupt Ugolino. Letzterem wird vorgeworfen, Pläne für einen Umsturz zu schmieden, um so die alte Ordnung wiederherzustellen, mit ihm als alleinigem Herrscher und ohne Mitspracherecht des neu eingesetzten Senats, der hauptsächlich aus einfachen Bürgern besteht. Tatsächlich hardert Ugolino damit, dass er „einem Schneider, Tischler, Weber oder Schlossermeister [...] gleich geachtet werde“ (II/1), und offenbart den Wunsch nach Alleinherrschaft seiner Gemahlin Gianetta, die darüber „stolz und wild“ (I/8) wird. Jedoch begeht Ugolino den Fehler, dem Erzbischof zu vertrauen. Dieser schließt seinerseits ein heimliches Bündnis mit dem Senat, um den Grafen abzusetzen. Ugolino wird zwar über dieses Ansinnen von seinem Vertrauten Ruzzelai in Kenntnis gesetzt, schenkt ihm aber keinen Glauben (vgl. II/3). So stürmen Soldaten des Erzbischofs den Palast und entführen des Grafen drei Söhne Francesco, Anselmo und Gaddo. Das Herrscherehepaar wird unter Hausarrest gestellt. In der Folge klagt der Senat Ugolino als Meuterer an und man nimmt ihn gefangen. Eine Gerichtsverhandlung wird angesetzt, die

jedoch zu einer Farce gerät: Der Angeklagte nimmt seine Ankläger nicht ernst („Wie könnt ihr einem vernünftigen Menschen zumuthen, daß er euch für etwas anders, als Feyertagsmacher, halten soll?“; IV/1), gleichzeitig offenbart die Senatsversammlung nach und nach ihre Uneinigkeit und Handlungsunfähigkeit („Schwere Noth! der sagt uns derb die Wahrheit!“; ebd.). Die Ankläger beschließen, den Erzbischof zurate zu ziehen. Das Zusammentreffen der ehemals Vertrauten Ugolino und Ruggieri mündet in einem Rededuell über die Gegensätze von Vaterlandsliebe und individueller Freiheit sowie Freundestreue und persönlichem Machtanspruch (vgl. IV/2). Der Erzbischof fordert schließlich Ugolinos Tod und der Senat nimmt dieses Urteil an. Bei der Siegesfeier vollzieht sich ein letztes Aufbegehren durch Ruzzelai, er versucht den Erzbischof zu ermorden, kommt dabei aber selbst um (vgl. IV/7). Ein vergifteter Brief des Erzbischofs tötet auch die dem Wahnsinn verfallene Gianetta, ihr aus der Gefangenschaft entflohener Sohn Francesco wird Opfer eines vergifteten Tranks (vgl. V/8). Ugolino sowie seine Söhne Anselmo und Gaddo kerkert man im Hungerturm von Pisa ein. Die Abwendung des Umsturzes resultiert im Stück jedoch nicht in einer Reformierung des Staatsapparates. Mit dem Erzbischof herrscht nun ein Mann, dessen Charakter in Bezug auf den skrupellosen Machtanspruch kaum von dem Ugolinos zu unterscheiden ist. Ruggieri offenbart: „Für mich und meinesgleichen ist kein anders Gesetz, als diß: – Laß deine Apostel Ehrgeiz und List [...] seyn. – Dein Gewissen stiehlt den Siebenschläfern ab, und dein Herz dem Wolf“ (V/9). Das dramatische Geschehen endet vor dem Hungerturm, an dem zwei ehemalige Bedienstete des Grafen Abschied von ihm nehmen. Der Anhang des Stücks fordert den mutigen Leser auf, „dem großen Führer

Dante“ (Hahn 1776, 189) zu folgen, um den Ausgang der Geschichte zu erfahren: Aus der Sicht des „Sünders“ (ebd.) Ugolino wird sein Leiden und Sterben zusammen mit seinen Söhnen beschrieben. Gleichzeitig schaltet sich eine weitere Erzählinstanz ein und erklärt auch den Erzbischof zum Sünder. Für die Stadt Pisa – „Schande der Völker“ (ebd., 192) – wird zudem eine reinigende Sintflut gefordert.

Hinsichtlich der Rezeption des Stücks ist auffällig, dass eine gravierende Diskrepanz besteht zwischen den zeitgenössischen Kritiken und der späteren Wertung von H.s dichterischem Können. Werner liefert Zeitungsbeiträge aus dem Erscheinungsjahr des *Aufruhrs zu Pisa*, die „grosses Lob“ aussprechen, „Sprache voll Ausdruck und Wärme“ beobachten, sodass gefordert wird: „Der junge Verf. verdient Aufmunterung“. (Zit. nach Werner 1877, 32) Darüber hinaus zitiert er Schubart, der in seiner *Teutschen Chronik* von 1776 konstatiert: „Und wirklich finds du hier, Leser mit 'm guten warmen Herzen, und 'm Auge, dass ins Feuer sehen kann, die Arbeit eines jungen Mannes, [...] die dir Bewunderung abnöthigen wird“ (zit. nach ebd., 31). Goedeke dokumentiert zudem, dass H. gleichberechtigt eingereiht wurde in die Riege der SuD-Dramatiker: „Zeitgenossen nannten seine Schauspiele genievoll und sahen sie für glückliche Nachfolger der von Goethe mit Götz von Berlichingen eingeschlagenen Bahn an“ (Goedeke 2.6, 679). Gleich im Anschluss jedoch folgt an derselben Stelle die Ergänzung: „Jetzt erscheinen sie als fratzenhaft verzerrte Nachbildungen Gerstenbergs, zu dessen Ugolino Hahns erstes Trauerspiel die Vorgeschichte (freilich dramatischer) bearbeitete“ (ebd.). Weitere Urteile fallen ähnlich drastisch aus: „Ein Stück ohne große Conflict und Contraste, ungeschickt exponirt und übel moti-

virt, unklar in der Verwicklung, gewaltsam im Anschluß oder Abbrechen, äußerlich in der Charakteristik, maßlos forciert im Ton, wie sich denn H. bei völliger Impotenz ohne inneren Drang mühsam in ein wüst shakespearisierendes Geniethum hinein bramarbasirte und, ein Affe Goethe's und Klinger's, Shakespeare, sowie den rheinischen Dichtern allerhand Aeüßerlichkeiten abguckte“ (Schmidt 1879, 371). H. wird vorgeworfen, sich hinter Phrasen zu verstecken sowie die Charaktere allzu gewollt in das Schema der SuD-Ideale gepresst zu haben, sodass der *Aufbruch zu Pisa* künstlich wirke und darüber hinaus „Handlungsabläufe für den Zuschauer wenig nachvollziehbar“ (Werner 1877, 27) würden. Neuere Lesarten hingegen werten das Stück wieder als SuD-Drama mit „großem Kerl“, „Selbsthelfer“ oder „Außenseiter“, dessen Dramensprache in ihrer Affektivität sehr wohl im positiven Sinne an Gerstenberg erinnere: „Statt einer Summe von Ereignissen wird eine Summe von Gefühlen gezogen. [...] Das Ergebnis sind Sprechakte von schillernder Qualität“. (Nehls 1987, 51)

Werke

[Hahn, Ludwig Philipp:] *Der Aufbruch zu Pisa*. Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen. Ulm 1776.

Forschung

Dammbrück, Wolfgang: Geboren in Trippstadt: Ludwig Philipp Hahn (1746–1814), in: *Luftkurort Trippstadt im Kranz der Wälder* 37 (2003), 3–9.

Laufhütte, Hartmut: *Die deutsche Kunstballade. Grundlegung einer Gattungsgeschichte*. Heidelberg 1979.

Goedeke 2.6, 679.

Killy 4, 470–471.

Kosch 7, 143.

Nehls, Irene: *Pfälzer Sturm und Drang: Ludwig Philipp Hahn (1746–1814)*. St. Ingbert 1987.

Paulus, Rolf: *Zwei Briefe Ludwig Philipp Hahns an Maler Müller in Mannheim. Versuch zur Klärung der*

Verwirrung um sechs Briefe und vier Korrespondenzen, nämlich Friedrich Müller, Friedrich Christian Exeter, Johann Friedrich Hahn und Ludwig Philipp Hahn, in: *Literaturgeschichte als Profession*. Hg. v. Hartmut Laufhütte. Tübingen 1993, 127–144.

Schmidt, Erich: Hahn, Ludwig Philipp, in: *ADB* 10 (1879), 371–372.

Schöndorf, Johannes: *Zweibrücker Buchdruck zur Fürstenzeit: Das Buch- und Zeitungswesen einer Wittelsbacher Residenz 1488–1794*. Zweibrücken 1995, 197–226.

Werner, Richard Maria: *Ludwig Philipp Hahn: Ein Beitrag zur Geschichte der Sturm- und Drangzeit*. Straßburg 1877.

Désirée Müller

Der Bauer an seinen Fürsten

V: Gottfried August Bürger

E: 1773

D: *Vossischer Musenalmanach* 1776

Bürgers kurzes Gedicht von sechs Strophen zu je drei jambischen Versen hat Aufsehen verursacht. Die provokative Anrede des bäuerischen Untertanen „an seinen Fürsten“, in der späteren Fassung von 1778 noch zum sarkastischen Oxymoron „An seinen Durchlauchtigsten Tyrannen“ verstärkt, kehrt die einem Bauern zukommende Untertänigkeit gegenüber seinem Landesherrn drastisch um. Der Bauer ist ganz wörtlich unterworfen; er wird tatsächlich vom Wagen überrollt und sogar von der Hundemeute des sein herrschaftliches Jagdrecht rücksichtslos ausübenden Herrn erniedrigt. Der Bauer reagiert scheinbar naiv durch Nachfragen, verzichtet jedoch auf alle Gepflogenheiten des höfischen Benehmens und redet den Fürsten mit „du“ an. Die Sprecherinstanz des lyrischen Ichs ist freilich kein Bauer, sondern eine Rollenrede B.s, der damit dem sprachlosen Bauern eine Stimme verleiht. Genauso fiktiv ist der Adres-

satenbezug angelegt; kein deutscher Fürst wird den *Vossischen Musenalmanach* gelesen und sich betroffen gefühlt haben. Insofern formuliert das Gedicht eine abstrakte Selbstversicherung des sich revolutionär gebärdenden Bürgertums, keine substanziell politische Kritik am Absolutismus der Epoche. Diese war zur gleichen Zeit in Frankreich ganz anders und fundamentalkritisch geführt worden, als Zweifel am Absolutismus als einer gottgewollten Herrschaftsform und die Forderung nach Gewaltenteilung laut wurden. B. verlässt dagegen die Perspektive des Opfers nicht. Er stellt auch die Herrschaft der Fürsten nicht prinzipiell in Frage, sondern attackiert den rücksichtslosen Missbrauch dieser Herrschaftsgewalt. Diesem ‚Fürsten‘ wird das Gottesgnadentum absolutistischer Herrschaft wegen seines unchristlichen Verhaltens abgesprochen, aber es wird in seiner Substanz nicht grundsätzlich politisch in Frage gestellt.

Nur auf den ersten Blick sprudelt der Bauer seine Vorwürfe hemmungslos heraus. Bei genauerem Hinsehen erkennt man eine raffinierte rhetorische Strategie steigend angelegter Glieder. Die dreimalige Anapher der ersten drei Strophen benennt, in rhetorische Fragen gekleidet, die fürstlichen Untaten. Die vierte Strophe lässt in ihrer Schlussbeschwörung erstmals ein deutliches Ich zu Wort kommen, das zuvor zwar vorhanden war, jedoch nur als Opfer, Anhängsel und Pronomen der fürstlichen Jagdaktivitäten auftrat: „Zerrollen mich“, „mein Fleisch“, „mich treibt“. Jetzt rückt dieses Ich als betonter Abschluss der vierten Strophe ins Gesichtsfeld und erhebt einen Besitzanspruch: „ist mein“. In der fünften Strophe geht diese Gedankenfigur noch weiter in die Offensive. War bisher der Fürst in seiner Existenz hinterfragt worden („Wer bist du“), so übernimmt dieses Ich jetzt die Führungsposition. In den Strophen eins

bis vier war dieses Ich ein Objekt der fürstlichen Aktivitäten gewesen – auch syntaktisch nur untergeordnet („dein Wagenrad“, „dein Jagdhund“, „deine Jagd“). Jetzt füllt dieses Ich seine Führungsposition sogar gedoppelt aus („Mein, mein ist“), während der Fürst der seinen verlustig geht und nur noch in der Negation auftritt – und zwar ebenfalls zweimal („hast nicht“ – „Hast nicht“). Der Fürst ‚ist‘ nicht mehr, der letzte Vers des Gedichts unterschlägt elliptisch dieses Verb, seine Herrschaftsform wird aus dem Sein in den Irrealis verschoben („du wärst“). Das letzte Wort versetzt dann den Todesstoß. Als „Tyrann“ repräsentiert der Fürst eine bloß angemähte Herrschaftsordnung, die weder durch „Gott“ noch durch ein entsprechendes Verhalten legitimiert ist. (Bürger 1987, 73)

Dem Fürsten wird damit die Herrschaftsberechtigung abgesprochen, eine Aufforderung zu widerständischem Verhalten ergeht allerdings nicht. B.s Bauer bleibt Bauer; er leitet sein Selbstverständnis daraus ab, dass er seine Aufgaben innerhalb der Ständegesellschaft korrekt erfüllt. Dadurch sichert er sein überliefertes Recht auf seine erarbeiteten Ansprüche, die mit dem fürstlichen Missbrauch dieses Rechts kontrastieren. Nirgends werden die fürstlichen Vergnügungen als solche gerügt oder nach ihrem Sinn befragt; nirgends wird die angeblich von Gott gewollte Herrschaftsform angezweifelt. Man darf sogar von einer indirekten Legitimation der Ständeordnung als einer von Gott eingesetzten Herrschaft sprechen.

B.s *Der Bauer an seinen Fürsten* ist immer wieder als Beleg für das sozial- und politikrevolutionäre Potenzial des SuD zitiert worden. Das Gedicht liefert dazu kein Material. Es formuliert das Aufbäumen gegen Unterdrückung und die selbstbewusste Genugtuung, die eigenen Verpflichtungen in der Stände-

gesellschaft erfüllt zu haben – nicht mehr und nicht weniger. Als Gedicht geht *Der Bauer an seinen Fürsten* allerdings darüber hinaus. Indem es an sich und durch sich selbst vorführt, wie der Landesherr in seiner Existenz vom „Fürst“ zum „Tyrann“ degradiert wird, schafft es eine eigene Ordnung. Während der unterworfenen und unterwürfigen Bauer als Sprecher immer in seiner Objektwelt eingebunden bleibt – es gibt keine explizit als „Ich“ auftretende Figur –, wird der Fürst aus dieser Ordnung ausgeschlossen und als „Du“ allein gestellt. Insofern überbietet das Gedicht jede politische Argumentation durch seine Gedichtform uneinholbar.

Die Perspektive von unten findet sich auch, motivisch verwandt und ins Moralisches gewendet, zeitgleich in Leopold Friedrich Günther von Goeckingk's (1748–1828) *Parforcejagd* (1780), in Matthias Claudius' (1740–1815) Prosasatire *Schreiben eines parforcegejagten Hirschen an den Fürsten, der ihn parforcegejagt hatte, d. d. jenseit des Flusses* (1778) im dritten Teil seines *Wandsbecker Bothen* und in Klopstocks *Wir und Sie* (1766).

Der populäre Tonfall und der scheinbar simple Duktus trugen dazu bei, dass das Gedicht häufig zitiert und mehrfach vertont (z. B. von Friedrich Wilhelm Weiß, Friedrich Franz Hurka, Georg Wilhelm Gruber, Christian Gottlob Neefe und Ludwig Abeille), aber selten interpretiert wurde. Georg Büchner (1813–1837) hat 1834 in seinem *Hessischen Landboten* die letzte Strophe zitiert, allerdings erweitert, verändert, ihrer christlichen Einbindung entkleidet, verschärft und auf König Ludwig I. von Bayern (1786–1868) gemünzt.

Werke

Bürger, Gottfried August: *Der Bauer an seinen Fürsten*, in: ders.: *Sämtliche Werke*. Hg. v. Günter u. Hiltrud Häntzschel. München u. a. 1987, 73.

Forschung

Binder, Alwin u. Dietrich Scholle: *Ça ira*. Deutsche politische Lyrik vom Mittelalter bis zum Vormärz. Teil 1: Unterrichtsmodelle und Analysen. Frankfurt a.M. 1975, 62–66.

Grab, Walter: Gottfried August Bürger als literarischer Wegbereiter und politischer Weggefährte des deutschen Jakobinismus, in: Gottfried August Bürger (1747–1794). Frankfurt a.M. u. a. 1994, 9–23.

Grimm, Gunter E.: „Lieber ein unerträgliches Original als ein glücklicher Nachahmer“. Bürgers Volkspoesie-Konzept und seine Vorbilder, in: *Suevica* 9 (2001), 55–74.

Kaiser, Gerhard: *Geschichte der deutschen Lyrik von Goethe bis Heine*. Frankfurt a.M. 1988, 411–414.

Sowinski, Bernhard u. Dagmar Schuster: *Gedichte der Empfindsamkeit und des Sturm und Drang*. Interpretationen. München 1992, 105–109.

Walter Hinderer (Hg.): *Geschichte der politischen Lyrik in Deutschland*. Würzburg 2007, 151 ff.

Rolf Selbmann

Der Bauer im Winter

V: Christian Friedrich Daniel Schubart

E: 1783/1784

D: Stuttgart 1786

Das Gedicht *Der Bauer im Winter* ist überliefert in den beiden Sammlungen von Schubarts Werken, die er in den Jahren 1785/1786 während seiner Haftzeit auf dem Hohenasperg herausgab, mit Noten im zweiten Heft der *Musicalischen Rhapsodien*, nur der Text im zweiten, die weltlichen Gedichte enthaltenden Band der *Sämtlichen Gedichte*, sowie in zwei Liederhandschriften aus derselben Zeit (vgl. Schubart 2000, 152f. bzw. 132–135); die vier Textfassungen in den Handschriften und in den beiden Drucken unterscheiden sich nur minimal. Das Lied dürfte 1783, spätestens 1784 entstanden sein.

Die elf vierzeiligen Strophen werden von der ersten – „Ich leb' das ganze Jahr ver-

gnügt“ – und der letzten Strophe – „Kann wohl ein Mensch vergnügter seyn?“ – inhaltlich zusammengehalten. Dazwischen wird in den ersten vier Strophen der Zyklus der Jahreszeiten geschildert, beginnend im Frühjahr, wobei kurz die jeweilige bäuerliche Tätigkeit genannt wird, verbunden mit einem typischen akustisch-musikalischen Signal (das Lied der Lerche im Frühling, das der Grille im Sommer, im Winter das der Kinder). Die letzten sieben Strophen haben das Leben des Bauern im Winter („Jetzt ist die kalte Winterszeit“, V. 17) zum Gegenstand. Nach der Beschreibung der verschneiten Landschaft draußen konzentriert sich das Gedicht auf das winterliche häusliche Leben jenseits der landwirtschaftlichen Arbeit, das „Pfeifle Tobak“, die Frau an der Spindel (V. 21–24), den „Schleifertanz“ der Kinder (V. 25–28), den sonntäglichen Kirchengang (V. 29–32), die häusliche Andacht (V. 33–36), den Gang ins Wirtshaus, dort das „Schöpple Wein“ und der aus der Zeitung vorlesende „Herr Schulmeister“ (V. 37–40), schließlich das Zubettgehen, „mein liebes Weib in Arm“ (V. 41–44).

Das Lied ist eines von zahlreichen Liedern S.s, die das sorglose Leben der Bauern zum Gegenstand haben, wie auch *Der Bauer in der Ernte* (auch als *Sommerlied eines schwäbischen Bauern*, Schubart 2000, 28–30), *Schwäbisches Bauernlied* (ebd., 108) oder *Michel an Lischen* (ebd., 102). S.s Lieder sind explizit volkstümlich (vgl. Schick 2000, XXII–XXIV; Warneken 2009, 132). Er verstand diese Volkstümlichkeit auch als eine Reaktion auf das französisch beeinflusste „Gezier und Wesen“ (Schubart 2000, 92), wie etwa in dem berühmten *Lied eines Schwaben Mädgens*, in dem die schlichte Anständigkeit der Schwäbinnen dem „Romanenwiz“ der „Sachsen Mädgen“ positiv gegenübergestellt wird (vgl.

auch das Lied *Meine Wahl*, Schubart 2000, 101; Kemper 2002, 425).

Die Volkstümlichkeit von *Der Bauer im Winter* zeigt sich an zahlreichen Elisionen („leb“ [V. 1], „fahr“ [V. 11], „führ’s“ [V. 12], „mein“ [V. 27]) sowie an mundartlichen Wendungen, vor allem an schwäbischen Diminutiven („Pfeifle Tobak“ [V. 22], „s Weible“ [V. 24], „Schöpple Wein“ [V. 38], „Köpfle“ [V. 41]). Dem entspricht die einfache Melodie des ohne Modulation in A-Dur gehaltenen Liedes. Der erste und der zweite Vers haben dieselbe zweitaktige Melodie, die Verse drei und vier bilden dazu eine Art Abgesang. Zahlreiche Verzierungen unterstreichen die naive Fröhlichkeit des Textes. Die Melodie entspricht also ganz S.s eigener Theorie des Volkslieds, die er in seinen *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst* formuliert: „Man könnte noch den populären Styl hinzusetzen, worunter sich die gesellschaftlichen Gesänge, und Volkslieder begreifen liessen. Es ist in der That ungemein schwer, ein gutes Volkslied zu setzen. [...] Der Handwerksbursche, der Bauer, das gemeine Mädchen finden keinen Geschmack am verzierten Gesange, sie wollen *Naturlaute* hören. Man studiere also unsere herrlichen Volksmelodien, deren Wirkungen sich schon über mehr als ein Jahrhundert verbreitet haben; dann erst wird man ein Lied setzen, das unser Volk aufnimmt.“ (Schubart 1806, 354 f.)

Dass S.s Lied tatsächlich bald populär geworden ist, lässt sich etwa daran belegen, dass es bereits 1790 ohne Nennung seines Verfassers in das *Liederbuch für Freunde des Gesangs* aufgenommen wurde; auch in Rudolph Zacharias Beckers (1752–1822) *Mildheimischem Lieder-Buch* steht es seit der ersten Ausgabe 1799 im Kapitel *Der Wechsel der Jahreszeiten* als ein Lied, wie es heißt, „für brave Landleute in Schwaben“. Parallel dazu findet man das Lied auch mit verändertem, stärker

auf Moral und Frömmigkeit abzielendem Text in zahlreichen Liedersammlungen mit und ohne Nennung des Verfassers. Das Deutsche Volksliedarchiv in Freiburg kann zu den zahlreichen Drucken rund 40 Belege aus mündlicher Überlieferung aufweisen: Es dürfte sich um S.s populärstes Lied handeln.

Verglichen mit anderen Texten seiner Zeit, etwa den Idyllen von Johann Heinrich Voß (1751–1826) oder Maler Müller, wirkt S.s „Idyllisierung des Jahres- und Tagesablaufs im Bauernleben“ (Kemper 2002, 426) auf den ersten Blick naiv und eskapistisch. *Der Bauer im Winter* scheint außerhalb der Diskussion über die Legitimität der bäuerlichen Idylle (vgl. Schneider 1975, 72–85) zu stehen, überwiegt hier doch das Lob des Bauernlebens, mit dem „das Gottgewollte, weil Natürliche und Einfältige, gegenüber der Unnatur der anderen Stände herausgestrichen werden“ (Kemper 2002, 426) soll. S. steht den Nöten der Bauern viel zu nahe, um sie ignorieren zu können – zahlreiche Texte aus der *Deutschen Chronik* zeigen, dass er die Leiden der Landbevölkerung kannte und bereit war, sich für sie einzusetzen (vgl. etwa Deutsche Chronik 1775, 273 f.). Die Provokation in der Schlussfrage des Gedichts (vgl. Kemper 2002, 426; Luserke-Jaqui 2009, 81) wird deutlich, wenn man sie auf den Titel bezieht – war doch die Not der Bauern in den 1780er Jahren groß, gerade der Winter 1783/1784 gilt als einer der härtesten überhaupt. Dass in dem Gedicht die Auflehnung trotzdem nur schwach bleibt, liegt auch daran, dass *Der Bauer im Winter* kein Gedicht ‚über‘, sondern ein Gedicht ‚für‘ den Bauern ist. Der scheinbare Widerspruch zu S.s Ideologie löst sich auf, wenn man die Form des Textes berücksichtigt: In ein Volkslied gehört nach seiner Vorstellung keine Kritik, würde diese doch die gesellige Sing- und Tanzbarkeit behindern.

Werke

Deutsche Chronik. Hg. v. Christian Friedrich Daniel Schubart. Augsburg/Ulm 1774–1777 [Neudruck: Heidelberg 1975]. – Christian Friedrich Daniel Schubarts sämtliche Gedichte. Von ihm selbst herausgegeben. 2 Bde. Stuttgart 1785/1786. Bd. 2 (1786), 358 ff. – Christian Friedrich Daniel Schubarts Musicalische Rhapsodien. Drei Hefte. Stuttgart 1786, Heft 2, 28 f. – Liederbuch für Freunde des Gesangs. So gut als Manuscript. Ulm 1790, 236 f. – Mildheimisches Lieder-Buch von 518 lustigen und ernsthaften Gesängen [...]. Hg. v. Rudolph Zacharias Becker. Gotha 1799, 52 f. – Christian Friedrich Daniel Schubart's Gedichte. Hg. v. seinem Sohne Ludwig Schubart. 2 Bde. Frankfurt a.M. 1802. Bd. 2, 322 ff. [mit der Jahreszahl 1785]. – Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst. Hg. v. Ludwig Schubart. Wien 1806. – Gedichte. Aus der „Deutschen Chronik“. Hg. v. Ulrich Karthaus. Stuttgart 1978, 22 ff. – Sämtliche Lieder. Hg. v. Hartmut Schick. München 2000, 27.

Forschung

Kemper, Hans-Georg: Deutsche Lyrik der frühen Neuzeit. Bd. 6.3: Sturm und Drang: Göttinger Hain und Grenzgänger. Tübingen 2002.

Luserke-Jaqui, Matthias: Christian Friedrich Daniel Schubart und *Die Fürstengruft*. Text und Kontext, in: Lyrik im historischen Kontext. Festschrift für Reiner Wild. Hg. v. Andreas Böhn, Ulrich Kittstein, Christoph Weiß. Würzburg 2009, 75–88.

Schick, Hartmut: Einleitung, in: Christian Friedrich Daniel Schubart: Sämtliche Lieder. Hg. v. Hartmut Schick. München 2000, XV–XXXII.

Schneider, Helmut Jürgen Eduard: Bürgerliche Idylle. Studien zu einer literarischen Gattung des 18. Jahrhunderts am Beispiel von Johann Heinrich Voß. Bonn 1975.

Warneken, Bernd Jürgen: Schubart. Der unbürgerliche Bürger. Frankfurt a.M. 2009.

Stefan Knödler

Der Besuch um Mitternacht

V: Johann Anton Leisewitz

E: 1774

D: Göttingen 1774

Die kurze dramatische Szene *Der Besuch um Mitternacht* gehört zu den wenigen erhaltenen Stücken aus dem literarischen Nachlass von Johann Anton Leisewitz. Sie erschien zusammen mit der ebenfalls als nächtliches Gespräch angelegten Szene *Die Pfandung* im *Göttinger Musenalmanach auf das Jahr 1775*, unterzeichnet sind beide Stücke mit der Chiffre „W.“ (vgl. *Pfandung*, 131; *Besuch*, 133). L. war am 2. 7. 1774, dem Geburtstag Klopstocks, in den Göttinger Hain aufgenommen worden und lieferte mit diesen Beiträgen im *Musenalmanach* erste Einblicke in sein dichterisches Schaffen (vgl. Elschenbroich 1985, 157), die von den Zeitgenossen wohlwollend aufgenommen wurden (vgl. Koch 1883, 223). *Der Besuch um Mitternacht* wird mit einer spät-abendlichen Schachpartie des Fürsten und seines Kammerherrn in den Privaträumen des Regenten eröffnet. Offenbar soll das Spiel die Wartezeit bis zum Eintreffen der Mätresse überbrücken, wobei der Kammerherr zur Discretion gemahnt, da die Fürstin noch wach sei und sich in unmittelbarer Nähe aufhalte (vgl. *Besuch*, 133). Der Fürst, für den die Ehefrau ihre Aufgabe mit der Geburt des Erbprinzen erfüllt hat, resümiert hierzu lakonisch: „Eine Gemahlin ist doch immer eine Maitresse mehr.“ (Ebd.) In diesem Moment erscheint ein Geist im Zimmer und der Fürst fällt in Ohnmacht. Die nächtliche Spukgestalt gibt sich als Hermann der Cherusker zu erkennen (vgl. ebd.). Diese deutsche Sagengestalt, die „auf die mythisch-historischen Darstellungsmöglichkeiten der zeitgenössischen Literatur [hinweist]“ (Luserke 2010, 211), wird von L. als opponierender Charakter in Szene ge-

setzt: Im Sinne eines heroischen Herrschers, der für die Freiheit seines Volkes in den Krieg zieht („Siehe, hier lebt das Blut des Varus“; *Besuch*, 133), übt der Geist Hermanns scharfe Kritik am dekadenten Lebensstil des inzwischen wieder erwachten Fürsten, den dieser zu Lasten seiner Untertanen führe: „Und diese Ueppigkeit in einem Lande, wo man in keinem Hause lacht, als in deinem! [...] Alles, was du je gehört hast, war Wiederhall deiner Begierden.“ (Ebd., 134) Das Gespenst aus der Vergangenheit, das aufgrund seiner Körperlosigkeit nicht handeln, sondern nur reden kann, verabschiedet sich mit einem revolutionären Appell, der zugleich die Kernaussage des Stücks verkörpert: „Despotismus ist der Vater der Freyheit!“ (Ebd.) Zurück bleiben ein Fürst, der um seine Fassung ringt und ein Kammerdiener, der kein „ungarisch Wasser“ (ebd.) zur Beruhigung seines Herrn bereitgestellt hat.

Mit dem *Besuch um Mitternacht* verfasste L. einen der „wenigen ausgesprochen feudalismuskritischen Texte des Sturm und Drang“ (Luserke 2010, 210), der der Sittenlosigkeit und Unterdrückung durch die adligen Herrscher die Hoffnung auf bessere Zeiten entgegensetzt, welche mit dem Vertrauen in die Konzepte von Freiheit und Patriotismus erreicht werden können.

Werke

Leisewitz, Johann Anton: Julius von Tarent und die dramatischen Fragmente. Im Anhang: Rede eines Gelehrten an eine Gesellschaft Gelehrter, Nachricht von Lessings Tode. [Hg. v. Richard Maria Werner.] Unveränderter reprografischer Nachdruck der Ausgabe Stuttgart 1889. Darmstadt 1969, 131–132 (*Die Pfandung*), 133–134 (*Der Besuch um Mitternacht*).

Forschung

Elschenbroich, Adalbert: Leisewitz, Johann Anton, in: NDB 14 (1985), 157–158.

Koch, Max: Leisewitz, Johann Anton, in: ADB (1885), 223 ff.

Luserke, Matthias: Sturm und Drang. Autoren – Texte – Themen. Bibliografisch ergänzte Ausgabe. Stuttgart 2010, 210 ff.

Désirée Müller

Der Engländer. Eine dramatische Phantasei

V: Jakob Michael Reinhold Lenz

E: Winter 1775/1776

D: Leipzig 1777

UA: München 1916

Der Engländer (WuB 1, 317–337) erscheint trotz motivisch verwandter Züge etwa zu *Die Freunde machen den Philosophen* (1776) als wesentlich weniger psychologisierendes, in mancher Hinsicht moderneres, groteskes Kurzdrama Lenzens mit autobiographischen Elementen.

Ein Autograph ist nicht bekannt. Das Werk entstand im Winter 1775/1776. L. ließ es durch Schlosser 1776 zunächst an Boie (1744–1806) schicken, der den Druck im *Deutschen Museum* jedoch ablehnte. Herder nahm das Manuskript mit nach Weimar. L. bat um anonyme Veröffentlichung, die sich schließlich wegen seines unfreiwilligen Weggangs aus Weimar weiter verzögerte.

Die letzten Worte der Titelfigur Robert Hot vor seinem selbst herbeigeführten Tod lauten: „Behaltet euren Himmel für euch“ (WuB 1, 337). Insofern im *Engländer* sogar eine völlig aussichtslose und einseitige erotische Faszination über die christliche Jenseitshoffnung gestellt wird, prägt sich ein Kernthema von L., die Emanzipation der diesseitigen, sinnlichen Liebe von den Ansprüchen religiöser Zählung und Überhöhung, hier besonders

krass aus. Vermeintliche formale Schwächen lassen sich aus dieser Zuspitzung erklären.

Das Drama von L. umfasst in WuB gerade 20 Seiten; vier seiner fünf Akte bestehen lediglich aus einer einzelnen Szene (für Glarner 1994, 202, ein parodistisches Element). Von ihrer Anlage her erscheinen diese weit entfernt von der an Momentaufnahmen erinnernden Fetzendramaturgie des vierten Akts der *Soldaten* (1776). Mit den *Freunden* verbinden den *Engländer* die ausweglose Exilsituation der Hauptfigur, der Vaterkonflikt, die hoffnungslose Liebe zu einer weiblichen Person von Adel und die Verlegung an einen entfernten geographischen Schauplatz, hier Turin, der als solcher für die Handlung keine konkrete Bedeutung gewinnt. Gegenüber den *Freunden* fehlen jedoch alle komischen oder gar lustspielhaften Momente; Hot begeht am Schluss tatsächlich Selbstmord, und eingefügte Verse wie „So geht’s denn aus dem Weltchen ’raus, / O Wollust, zu vergehen!“ (WuB 1, 321) verleihen der Hauptfigur groteske, marionettenhafte Züge, die ihn deutlich von dem reflektierenden und intrigierenden Strephon unterscheiden. So sehr auch hier autobiographische Elemente des Sujets ins Auge fallen mögen, wird Robert Hot doch nicht explizit als Künstlerfigur dargestellt; er spielt lediglich zu seinem Gesang die Violine. Deutlicher scheinen biographische Erfahrungen gespiegelt in seiner Klage, über 20 Jahre ein „Pflanzenleben gelebt“ zu haben, „bloß um die törichten Wünsche meines Vaters auszuführen“. (Ebd., 318) Dieser, ein Pair, setzt große Hoffnungen in Hots künftige öffentliche Tätigkeit in England; hatte der Sohn vor seiner Flucht nach Turin allen sinnlichen Liebes- und Lebenserfahrungen entsagt, so wären ihm diese ein für alle Mal abgeschnitten, wenn er sich von seinem Vater zurückholen ließe.

Hot hat seinen sprechenden Namen von der Hitze seiner Leidenschaft zur Prinzessin Armida von Carignan. Mit dieser hat er einmal auf einem Maskenball bei Hofe getanzt, ist jedoch in England gemäß dem Wunsch seines Vaters bereits der Tochter des Lord Hamilton versprochen. Wenn Hot zu Beginn in der untergeordneten Funktion eines Wachsoldaten sowohl der hoffnungslos verehrten Geliebten nahezukommen als auch sich vor dem Vater zu verstecken versucht (vgl. ebd., 319), mag das an Stolz in den *Soldaten* erinnern, der Marys Diener wird, um schließlich Mariane zu rächen.

Als Wachsoldat feuert Hot unter dem Palastrfenster der Prinzessin einen Schuss ab, der eine äußerlich so groteske wie unwahrscheinliche Handlung in Gang setzt, die aber auch hier gegenüber Vorstellungen, Projektionen und Empfindungen der Hauptfigur fast völlig zurücktritt. Äußerlich mag das an L.'s Konzept einer Charaktertragödie erinnern, in welcher die Handlungen ‚um der Person willen‘ erfolgen. Einerseits zeigt sich die Prinzessin dem bereits zum Freitod Entschlossenen tatsächlich oben am Fenster und bedauert ihn (vgl. ebd., 320); andererseits provoziert Hot mit dem Schuss seine Verhaftung als Irrsinniger und vermeintlicher Deserteur, die ihn sowohl vor dem Vater als auch vor den Folgen seiner verliebten Zudringlichkeit schützen soll. Zur Katastrophe führt letztlich, dass hier die Geliebte sich mit der Vaterwelt verbündet, anders als etwa in den *Freunden*, um den hoffnungslos Verliebten zur ‚Verunft‘ zu bringen.

Die Prinzessin erwirkt zunächst die Begnadigung Hots, dem als Deserteur ein Todesurteil droht, zu lebenslanger Festungshaft. Sie besucht Hot in Offizierskleidung im Gefängnis; ihre Verkleidung spielt aber ebenso wenig eine Rolle wie ihr begleiten-

der „Bruder als Gemeiner“ (ebd., 322), der nur hier auftritt, ohne ein einziges Wort zu sprechen. Anstatt Hot auf seinen Wunsch hin im Moment des höchsten Genusses, nämlich der Wiederbegegnung mit ihr, zu erdolchen, übergibt sie ihm ein Armband mit ihrem Porträt (vgl. ebd., 322). Ein Liebesbeweis ist darin jedoch wohl nicht zu sehen, zumindest Lord Hots väterliche Auslegung lässt eher an einen ‚double bind‘ denken: Die Umwandlung des Urteils in Festungshaft sollte seinem Sohn die Prinzessin verhasst machen, während sie seinen endgültigen Freispruch durch den Vater ins Gefängnis überbringen lässt, um in ihrem Verehrer keine falschen Hoffnungen zu wecken (vgl. ebd., 324). Wozu dann aber ihr Bild angesichts der offensichtlichen Fixierung Hots auf sie, dessen „Verirrung“ der „Einbildungskraft“ sie doch erkannt hat? (Ebd., 322) Instrument der Prinzessin wird der Vater freilich nur, weil Hot ihr selbst von dessen bevorstehender Ankunft erzählt hat (vgl. ebd., 319 u. 325). Darin mag man ein auslösendes tragisches Moment seines durchweg gegen sich selbst gerichteten Handelns erblicken.

Hots Vater denkt ganz im Sinne aufgeklärter Popularphilosophie: „So bald du [Robert Hot] vernünftig wirst, wirst du glücklich sein“ (ebd., 325). Der Sohn selbst dagegen negiert die Möglichkeit, überhaupt glücklich zu werden, für sich selbst bereits in dem Moment, als er mit jenem das Gefängnis verlässt.

Die drei folgenden Akte schildern mehrere Versuche des Vaters und des potenziellen Schwiegervaters, Hot „wieder zu [seinem] Verstand [zu] bringen“ (vgl. ebd., 325), ohne allerdings Turin und damit die Nachbarschaft der Prinzessin zu verlassen. Im dritten Akt sind es gesellschaftliche Zerstreuungen (vgl. ebd., 325), im Schlussakt zunächst das Gerücht, die Prinzessin heirate, und schließlich der Versuch, ihn durch die Verführungs-

künste einer „Buhlerin“ (ebd., 332) abzulenken. Ähnlich wie in *Zerbin* (1776) fördern die gesellschaftlichen Vergnügungen nur Hots Fähigkeit, sich gleichgültig zu stellen und die Fortdauer seiner Leidenschaft für die Prinzessin zu verheimlichen. Auch die weiteren Versuche scheitern nicht nur, sondern fördern die Katastrophe, bis es Hot schließlich gelingt, von der „Buhlerin“ Tognina die Schere zu erhalten, mit deren Hilfe er sich ersticht (vgl. ebd., 334). Insofern trägt das Drama Züge einer tragischen Groteske. Der Selbstmord mit einer unheroischen, ‚weiblichen‘ Waffe unterstreicht die überwiegende Passivität der Figur Hots sowie die Diskrepanz zwischen seinem Selbstbilds und der Realität.

Im dritten Akt werden die unüberbrückbaren mentalen und charakterlichen Gegensätze Hots zu seinem Vater sowie zu Lord Hamilton deutlich. Besteht für Robert Hot die größte „unter allen Foltern“ darin, „zu lieben und ausgelacht zu werden“ (ebd., 326), möchte Hamilton, der kalte, verstandesorientierte Intrigant, ihn dazu bringen, „über sich [zu] lachen“ (ebd., 327). Hot attackiert Hamilton zwar wegen des bereits hier geäußerten Plans, ihm mit Hilfe der Tognina „den Geschmack an Wollust und Behäglichkeit beizubringen“ (ebd., 326) – jedoch ohne weitere Folgen (vgl. ebd., 327). Eine wesentliche semantische Isotopie bildet auch hier der anthropologische Diskurs; als ‚Göttersohn‘ kann nach Hots Meinung nur der leidenschaftliche Mensch gelten, der kein ‚Marmorherz‘ hat (vgl. ebd., 326).

Der vierte Akt spiegelt in manchem den ersten. Unter dem Fenster der Prinzessin den Leierkasten spielend und bedeutungslose Silben dazu singend, gibt sich Hot absichtsvoll als Nichtvernünftiger. Ein Bediensteter wirft ihm Geld herunter; das Papier, in das es eingewickelt ist, enttäuscht ihn, weil es keine

Botschaft der Prinzessin trägt. Hot reflektiert über die selbstgenügsame Gefühllosigkeit des in sich selbst glücklichen Wesens, das nichts außerhalb seiner selbst wahrnimmt (vgl. ebd., 328). Diese Projektion verstellt ihm allerdings den Blick dafür, in welchem Maße er selbst auf der bloßen Suche nach dem Glück seine Umgebung selektiv wahrnimmt bzw. ausblendet.

Das vom Vater gestreute falsche Gerücht einer Heirat der Prinzessin lässt Robert mit Selbstmordabsichten gegen sich wüten; der Vater entfernt selbst „alles Gewehr“ (ebd., 330), also alle Waffen, aus seinem Zimmer. Mit Lord Hamilton, dem Urheber der Intrige, liefert er sich eine weitere Auseinandersetzung. Dass das Gerücht von der Heirat nur eine Finte war, erschließt sich dank der Hot nun bewachenden Bediensteten zwar dem Zuschauer, wohl aber nicht Hot selbst. In einer Anrede an das Bild der Prinzessin wirft er ihr vor, ihn „wahnwitzig haben“ zu wollen; der Gedanke, dass sie durch eine anderweitige Heirat glücklicher werden könnte, befestigt in ihm dann aber den Entschluss, als „Schlachtopfer ihres Glücks“ (ebd., 332) von eigener Hand zu sterben. Der Vorwand, dieses Bild mit einer Schere von seinem Hals abtrennen zu wollen, verschafft ihm dann von Tognina die nötige Waffe; den Verführungsversuchen der „Buhlerin“ (ebd., 332) setzt er hier berechnende Schläue entgegen.

In zu später Einsicht durchschaut Lord Hot die verhängnisvolle Wirkung der Intrigen des Lord Hamilton, dem er aber freie Hand gelassen hat und der vom Tod seines möglichen Schwiegersohns nicht weiter betroffen zu sein scheint: „Besser ihn tot beweint, als ihn wahnwitzig herum geschleppt“ (ebd., 336); auch dies ein schrecklicher Satz aus der Vaterwelt, der wie eine Antizipation mancher Züge der späteren Lebensgeschichte

des Autors wirkt (vgl. Winter 1987, 99). Hot selbst setzt gegen den zuletzt noch gerufenen Beichtvater und wiederum mit Hilfe des Bildes der Prinzessin dem versprochenen christlichen Jenseits die ewige Erinnerung an seine unerreichbare Geliebte entgegen. Darin nimmt er gleichsam Antonio Piachi aus Kleists *Findling* (1811) vorweg, der ohne Absolution in die Hölle will, um seine Rache an Nicolo weiter zu verfolgen. Die Absolutheit von Hots Liebesbegehren wird im *Engländer* umso deutlicher als selbstzerstörerisch erkennbar, als der Sohn aus „einem der ersten Häuser in England“ (WuB 1, 321) für die Prinzessin nicht von vornherein ein unstandesgemäßer Partner sein müsste.

Manche Bühnenanweisungen, etwa Hots wiederholtes Zähneknirschen (vgl. ebd., 333 f.), scheinen eher für ein Lesedrama gedacht; die meisten Figuren außer dem Hauptcharakter sind schemenhaft skizziert; in der Handlungsmotivation ergeben sich Lücken. Hot wechselt seine letzten Worte mit dem Beichtvater, während sein leiblicher Vater anscheinend stumm daneben steht. Diese vermeintlichen Züge von Flüchtigkeit der *dramatischen Phantasei* erklären sich aus der beinahe ausschließlichen Konzentration auf das Hauptthema der Hot völlig verzehrenden, hoffnungslosen Liebe zur Prinzessin. Diese Liebe hat im Stück Recht gegen die Vaterwelt, gegen die zu dieser gehörende konventionalisierte Religion und gegen Hots Leben selbst. Ihr Recht ist an keiner ‚Vernünftigkeit‘, auch an keinem bürgerlich-behaglichen Glück zu messen, und es setzt sich schließlich auch durch. Die darin liegende Kompromisslosigkeit verkehrt die Versatzstücke einer Tragödienhandlung – ‚Desertion‘, Gefängnis, Wahnsinn, Nebenbuhler – zur Groteske; sie könnten sich auch ausschließlich als Projektionen in Hots Bewusstsein abspielen. Darin

schließlich mag die Modernität dieses wohl radikalsten unter den abgeschlossenen kurzen Dramen L.s liegen.

Das in der Forschung lange geringgeschätzte Werk findet erst in neuerer Zeit mehr Aufmerksamkeit (vgl. Glarner 1992, 1994). Rosanow und Kindermann hatten es für ein Fragment gehalten (vgl. Winter 1987, 78). Biographische Lesarten vermuten L.s unglückliche Liebe zu Henriette Waldner (1754–1803) als thematischen Anlass (vgl. ebd., 76; Glarner 1994, 198). Die Melancholie des zum Handlungsverzicht gezwungenen bürgerlichen Intellektuellen (vgl. Winter 1987, 77), der Projektionscharakter der einseitigen Liebesbeziehungen und gewisse Momente einer – parodistischen? – Imitation von Christus in der Figur Hots (vgl. Winter, 1994, 97 f.) stehen neben psychoanalytischen Deutungen der Referenzen auf den Vaterkonflikt, so wenn „Selbstkastration [im *Hofmeister*] und [...] Scherensuizid [...] als in die Söhne verlängerte potenzierte Akte der Väter“ (Glarner 1994, 205) gedeutet werden.

Otto Falckenberg hat am 29. 9. 1916 den *Engländer* in den Münchner Kammerspielen zum ersten Mal auf die Bühne gebracht, anscheinend in der Atmosphäre eines Märchenspiels, neben einem Stück von Rabindranath Tagore (vgl. Genton 1966, 154 f.). Ähnlich, das Geschehen zum Traum entwirklichend, verfuhr offenbar noch 1951 eine Aufführung durch Studierende der Theaterwissenschaft der Freien Universität Berlin unter H.J. Zimmermann am Renaissancetheater. Für die Geschichte der theatralischen Entdeckung von L. bedeutender erscheint Paul Bildts Inszenierung als expressionistisches Monodrama mit schematisierten Nebenfiguren am Neuen Volkstheater, Berlin, am 20. 9. 1922. Ludwig Achaz spielte den Robert Hot (vgl. ebd., 234 u. 174 ff.).

Friedrich Goldmanns „Opernphantasie“ *R. Hot bzw. Die Hitze*, uraufgeführt am 27. 2. 1977 als Auftragswerk der Ostberliner Staatsoper Unter den Linden, führt zu einem parodistisch gebrochenen, positiven Schluss: Hot heiratet die Prinzessin (Libretto: Thomas Körner). Die Musik vereint postserielle Elemente mit vielfältigen Stilziten anderer Epochen (vgl. Heister 1994); von der Besetzung her ist das Werk eher als Kammeroper anzusprechen.

Werke

Lenz, Jakob Michael Reinhold: *Der Engländer*, in: Gesammelte Schriften von Jakob Michael R. Lenz. Hg. v. Ludwig Tieck. Bd. 1. Berlin 1828, 315–336. – Dramatischer Nachlaß von J.M.R. Lenz. Hg. v. Karl Weinhold. Frankfurt a.M. 1884. – J.M.R. L.: Gesammelte Schriften. Hg. v. Ernst Lewy. Bd. 1. Berlin 1909, 277–300. – Gesammelte Schriften. Hg. v. Franz Blei. Bd. 3. München u.a. 1910, 147–172. – Sturm und Drang. Dichtungen aus der Geniezeit. Hg. v. Carl Freye. Berlin u. a. 1911 (2 Bde., hier: Bd. I, Teil 2). – J.M.R. L.: Werke und Schriften. Bd. 2. Hg. v. Britta Titel u. Hellmut Haug. Stuttgart 1966, 329–354. – J.M.R. L.: Werke und Schriften. Hg. v. Richard Daunicht. Reinbek 1970, 123–140. – J.M.R. L.: *Der Engländer*. Der tugendhafte Taugenichts. Die Aussteuer. Dramen und Gedichte. Hg. v. Bettina u. Ulrich Hohoff. Frankfurt a.M. 1986, 5–22. – WuB 1, 317–337. – J.M.R. L.: Dramen, Prosa, Gedichte. Hg. v. Karen Lauer. München u. Wien 1992. – J.M.R. L.: Werke in zwölf Bänden. Faksimiles der Erstausgaben seiner zu Lebzeiten selbständig erschienenen Texte. Hg. v. Christoph Weiß. St. Ingbert 2001. Bd. 11: *Der Engländer* [Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1777].

Körner, Thomas: *R. Hot (bzw. die Hitze)*. Opernphantasie in über ein hundert dramatischen komischen fantastischen Posen nach dem Stück *Der Engländer* von J.M.R. Lenz. Musik: Friedrich Goldmann. Text-Buch: Thomas Körner, in: *Theater der Zeit* 31.3 (1976), 66–72.

Forschung

Genton, Elisabeth: *Jacob Michael Reinhold Lenz et la scène allemande*. [Paris] 1966.

Glärner, Johannes: ‚Diese willkürlichen Ausschweifungen der Phantasey‘. Das Schauspiel *Der Engländer* von Jakob Michael Reinhold Lenz. Frankfurt a.M. u. a. 1992. Glärner, Johannes: *Der Engländer*. Ein Endpunkt im Dramenschaffen von J.M.R. Lenz, in: „Unaufhörlich Lenz gelesen ...“. Studien zu Leben und Werk von J.M.R. Lenz. Hg. v. Inge Stephan u. Hans-Gerd Winter. Stuttgart u. a. 1994, 195–209.

Gumpfenberg, Hanns von: Münchner Theater: „Englisches“ auf der deutschen Bühne, in: *Deutscher Wille des Kunstwarts*. Rundschau über alle Gebiete des Schönen. Monatshefte für Kunst, Literatur und Leben. 30.1 (1916/1917), 94–96.

Heister, Hanns-Werner: Historische Tragik und moderne Farce. Zu Friedrich Goldmanns Opernphantasie *R. Hot bzw. Die Hitze*, in: „Unaufhörlich Lenz gelesen ...“. Studien zu Leben und Werk von J.M.R. Lenz. Hg. v. Inge Stephan u. Hans-Gerd Winter. Stuttgart u. a. 1994, 406–421.

Kaiser, Ilse: *Die Freunde machen den Philosophen*, *Der Engländer*, *Der Waldbruder* von J.M.R. Lenz. Erlangen 1917, 41–54.

Madland, Helga Stipa: Semiotic layers in J.M.R. Lenz’s *Der Engländer*, in: *Seminar* 30.3 (1994), 276–285.

Müller, Gerhard: Gegenwart nördlich der Alpen. *R. Hot* von Friedrich Goldmann in Stuttgart, in: *Theater der Zeit* 34.2 (1979), 14.

Neef, Sigrid: Aspekte einer Opernphantasie: Zu *R. Hot* von Körner [u.] Goldmann, in: *Theater der Zeit* 31.8 (1976), 64–65.

Petersen, Peter u. Hans-Gerd Winter: Lenz-Opern. Das Musiktheater als Sonderzweig der produktiven Rezeption von J.M.R. Lenz’ Dramen und Dramentheorie, in: *LJb* 1 (1991), 9–58.

Pirker, Max: Deutsches Volkstheater. Literarische Vormittags-Vorstellung *Sturm und Drang*, in: *Merker*. Österreichische Zeitschrift für Musik und Theater 10 (1919), 23.

Schmidt, Dörte: Lenz im zeitgenössischen Musiktheater: Literaturoper als kompositorisches Projekt bei Bernd Alois Zimmermann, Friedrich Goldmann, Wolfgang Rihm und Michèle Reverdy. Stuttgart u. a. 1993.

Schmidt, Simone Francesca: „Behaltet euren Himmel für euch“. Das Selbstmordverständnis in Lenz’ Drama *Der Engländer* und Holbachs *System der Natur*, in: *LJb* 16 (2009), 7–30.

Winter, Hans-Gerd: J.M.R. Lenz. Stuttgart 1987.

Winter, Hans-Gerd: ‚Ein kleiner Stoß und denn erst geht mein Leben an!‘ Sterben und Tod in den Werken

von Lenz, in: „Unaufhörlich Lenz gelesen ...“. Studien zu Leben und Werk von J.M.R. Lenz. Hg. v. Inge Stephan u. Hans-Gerd Winter. Stuttgart u.a. 1994, 86–108.

Martin Maurach

Der Gefangene

V: Christian Friedrich Daniel Schubart

E: 1782/1783

D: Zürich 1785

Der Gefangene wurde erstmals 1785 in der Sammlung *Schubarts Gedichte aus dem Kerker* gedruckt. Der Herausgeber dieser ohne die Einwilligung des auf dem Hohenasperg gefangenen Schubarts veröffentlichten Ausgabe war Johann Michael Armbruster (1761–1814), ein ehemaliger Schüler der Stuttgarter Hohen Karlsschule und Sekretär Lavaters. Sie versammelte einen Großteil der nur verstreut in Drucken und Handschriften vorliegenden Gedichte nach den „korrektesten Abschriften“ (Schubart 1785, V), wie es in der *Vorrede* heißt.

Das Lied, das nach S.s Sohn Ludwig (1765–1811) bereits 1782 entstanden ist, befindet sich, wie auch *Der Bauer im Winter*, in der von S. selbst stammenden sogenannten Ludwigsburger Handschrift *Liedersammlung / für / Philippina Freyinn. / Im Mai 1783* (vgl. Schubart 2000, 33). Auch in die *Sämtlichen Gedichte*, die S. 1785/1786 in Zusammenarbeit mit der Druckerei des Herzogs vom Gefängnis aus besorgen durfte, hat er das Gedicht aufgenommen, wobei die vergleichsweise wenig verhängliche zehnte Strophe fortgelassen wurde.

Der Gefangene ist eines von zahlreichen Liedern, die S.s Gefangenschaft zum Gegenstand haben, genannt seien u. a. *Preisgesang im Kerker* (Schubart 1785, 7–9), *Wiegenlied*

(ebd., 18–19 u. 20–24), *Das Opfer* (ebd., 57–60), *Trost eines Gefangenen* (ebd., 61–65), *An meine Gattin* (ebd., 157–159), *An den Mond* (ebd., 162–166), *Der Todte und der Gefangene* (ebd., 167), *Die Aussicht* (ebd., 174 f.). Diesen Gedichten steht die Forschung seit jeher mit einer gewissen Verlegenheit gegenüber. Zum einen sind sie geprägt von den Versuchen des Herzogs, S. gewaltsam in den christlichen Glauben zurückzuzwingen (vgl. Warneken 2009, 258–277), ein Unternehmen, dessen Gelingen diejenigen, die in S. den Aufklärer und Bekämpfer des Aberglaubens verehrten, ihm nie verziehen haben. Andererseits leiden sie unter einer gewissen Eintönigkeit, da darin Reue über ein verfehltes Leben und Selbstmitleid überwiegen (vgl. *Angst über selbst verschuldetes Leiden*, Schubart 1785, 66–68). Auch Armbruster weist in der *Vorrede* seiner Ausgabe darauf hin: „Dem Herausgeber selbst waren die häufigen Wiederholungen einiger Kerkerphrasen so auffallend, als sie dem strengsten Scharfrichter unsrer Litteratur seyn können – Aber bey diesen Gedichten kömmt ein Umstand hinzu, der – freylich für die Werke manches andern Dichters ein durchlöcherntes Schild wäre – Schubarts Lage ... Auch die verschiedensten Empfindungen eines Gefangenen, dessen Kreis von vier Wänden beschränkt ist, müssen doch immer wieder samt und sonders auf *Einem* Punkte zusammentreffen.“ (Schubart 1785, IV)

Das Gedicht *Der Gefangene* besteht aus zwölf jambischen kreuzreimenden Volksliedstrophen, in denen drei Mal unregelmäßig der refrainartige Vers „Gefangener Mann, ein armer Mann!“ (V. 1, 29 u. 47) wiederkehrt. Die Verse lassen sich grob in vier Blöcke teilen, im ersten (vgl. V. 1–12) wird der einzige Kontakt nach draußen, der dem Gefangenen geblieben ist, beschrieben, der durch „schwarze Eisengitter“ (V. 2) angeschaute Himmel, dessen

Farben, ihre Veränderung, der daran ablesbare Ablauf der Tageszeiten; im zweiten (vgl. V. 12–24) wird das Ausgeschlossenensein von der Natur veranschaulicht, der Gefangene zehrt von seiner Erinnerung und Imaginationskraft, die Metaphorik wird körperlich, dem männlich konnotierten „Felsenbauch“ (V. 19) der Gefängniszelle wird der weiblich konnotierte „Busen der Rose“ (V. 22) und der „Muttererden-Schooß [...]“ (V. 24) der Natur als Sehnsuchtsbild gegenübergestellt. Daran schließt der dritte Teil (vgl. V. 25–34) mit der „Gattin Brust“ und der „Kinder Wangen“ (V. 25 u. 26) an, mit denen die Sehnsucht nach der Familie und den „Lieben allen“ (V. 30) versinnbildlicht wird. Am Schluss (vgl. V. 35–44) steht die „zentrale Aussage des Gedichts“ (Luserke-Jaqui 2009, 84): „Mich drängt der hohen Freyheit Ruf; / Ich fühl's, daß Gott nur Sklaven / Und Teufel für die Kette schuf, / Um sie damit zu strafen.“ (V. 41–44) Auch sie changiert, wie viele dieser Gedichte, zwischen Auflehnung (die Gefangenschaft widerspricht Gottes Wille) und Selbstanklage (als „Sklave“ und „Teufel“). In der Anrede der „Brüder“ – es bleibt unklar, ob die Mitmenschen allgemein oder nicht doch die für seine Inhaftierung Verantwortlichen gemeint sind – gipfelt das Gedicht, bevor noch ein letztes Mal der Kehrsvers sich wiederholt: „Was hab ich, Brüder! euch gethan? / Kommt doch, und seht mich Armen! / Gefangner Mann! ein armer Mann! / Ach! habt mit mir Erbarmen!“ (V. 45–48)

Die Melodie, die S. zu dem Text komponiert hat (vgl. Schubart 2000, 33), ist wesentlich anspruchsvoller als die von *Der Bauer im Winter* (1786) und unterstreicht den zwischen Klage und Anklage schwankenden Charakter des Gedichts noch. Das Lied steht in Es-Dur und moduliert in Takt 8 (mit dem dritten Vers der Strophe) nach B-Dur. Die zahlreichen

Vorschläge lassen sich als Seufzer interpretieren. Der letzte Vers wird wiederholt, wobei die Melodie mit dem Wechsel nach as-moll in Takt 16 und dem Erreichen der höchsten Note, einem zweigestrichenen f, zu Beginn der zweiten Wiederholung („wein' und schluchze“ in Strophe 1) den emotionalen Höhepunkt erreicht.

S. ist der Einzige der SuD-Autoren, den das rebellische Potenzial seiner Schriften – vor allem die der *Deutschen Chronik* – tatsächlich in den Kerker gebracht hat (vgl. Luserke 2010, 250 f.). Seine Gefangenschaft, die im Januar 1777 begann und bis zum Mai 1787 dauerte, war schon den Zeitgenossen zum Symbol geworden für die Willkürherrschaft des württembergischen Herzogs Karl Eugen (1728–1793) (und aller absolutistischen Herrscher allgemein), zumal S. ohne Anklage und ohne Angabe von Gründen gefangen gesetzt worden war – ein Umstand, der bald zur Legendenbildung geführt hat und S.s Ruhm beförderte. *Der Gefangene* büßt jedoch viel von seinem rebellischen Potenzial und damit auch von seiner Wirkung ein, indem darin offengelassen wird, warum das Sprecher-Ich eingesperrt ist, und weil die Anklage am Ende – mit der Anrufung der nicht näher bestimmten „Brüder“ – nur vage bleibt. Statt der Anklage überwiegt das Selbstmitleid. Es ist insofern fraglich, ob das Gedicht zur Lyrik des SuD zu rechnen ist, auch wenn sprachlich eine gewisse Nähe nicht zu verleugnen ist. Andererseits macht gerade seine Unverbindlichkeit S.s Gedicht anschlussfähig für eine populäre Rezeption, die jedoch nun weniger auf solidarischer Empörung basiert, sondern auf Mitleid. In diesem Sinne findet sich das Lied in zahlreichen Liederbüchern, auch in der „neuen vermehrten und verbesserten Ausgabe“ von Rudolph Zacharias Beckers (1752–1822) *Mildheimischen Lieder-Buch*

(1815), wo es mit der Anmerkung „Auf der württembergischen Bergfestung Hohenasperg verfaßt, wo der Dichter viele Jahre seines Lebens gefangen saß, ohne zu wissen, warum“ versehen ist und im Kapitel *Standhaftigkeit und Beruhigung im Leiden* steht. (Becker 1815, 146 f.)

Werke

Shubart, Christian Friedrich Daniel: Der Gefangene, in: Christian Friedrich Daniel Schubarts Gedichte aus dem Kerker. [Hg. v. Johann Michael Armbruster.] Zürich 1785, 160–161. – Sämtliche Gedichte. Von ihm selbst herausgegeben. 2 Bde. Stuttgart 1785/1786. Bd. 2 (1786), 131–133. – Gedichte. Hg. v. seinem Sohne Ludwig Shubart. 2 Bde. Frankfurt a.M. 1802. Bd. 2, 55–75 [mit der Jahreszahl 1782]. – Mildheimisches Lieder-Buch von acht hundert lustigen und ernsthaften Gesängen [...]. Hg. v. Rudolph Zacharias Becker. Neue und verbesserte Ausgabe. Gotha 1815, 146–147. – Gedichte. Aus der „Deutschen Chronik“. Hg. v. Ulrich Karthaus. Stuttgart 1978, 45–46. – Sämtliche Lieder. Hg. v. Hartmut Schick. München 2000, 33.

Forschung

Luserke-Jaqui, Matthias: Christian Friedrich Daniel Shubart und *Die Fürstengruft*. Text und Kontext, in: Lyrik im historischen Kontext. Festschrift für Reiner Wild. Hg. v. Andreas Böhn, Ulrich Kittstein u. Christoph Weiß. Würzburg 2009, 75–88.
Luserke, Matthias: Sturm und Drang. Autoren – Texte – Themen. Bibliographisch ergänzte Ausgabe. Stuttgart 2010, 250–251.
Warneken, Bernd Jürgen: Shubart. Der unbürgerliche Bürger. Frankfurt a.M. 2009.

Stefan Knödler

Der Geist Shakespears

V: Christoph Martin Wieland

E: 1773

D: Weimar 1773

Dem SuD galt Shakespeare als Inbegriff des Genies, das aus sich selbst heraus, gleichsam von Natur aus schafft (vgl. Sauder 1984, 332f.). Verglichen mit den markanten Shakespeare-Texten von Herder und Goethe erscheint Wielands Essay, den er im August 1773 im dritten Band seines *Teutschen Merkurs* veröffentlichte, fast unscheinbar, auch wenn er gleich mit dem ersten Satz in die Shakespeare-Begeisterung des SuD einstimmt: „Shakespeare ist, däucht mich, unter allen Büchern das letzte, das sich ein Mann von Verstand und Geschmack nehmen lassen sollte.“ (Wieland 2009, 64) W. greift Voltaires Kritik an den Unregelmäßigkeiten der Shakespeare'schen Stücke auf und stellt den Verstößen gegen die Einheit von Ort und Zeit als einer scheinbaren Schwäche die Natürlichkeit als alles aufwiegende Qualität des Werks entgegen: Shakespeare schaffe wie der „Genius der Natur“ (ebd.). Alles, was die Natur hervorgebracht habe, finde man in den Texten wieder. Und erst das Nebeneinander von Gegensätzen ermögliche am Ende „ein grostes, herrliches, unverbesserliches Ganzes!“ (Ebd., 65) Selbst im Vergleich mit den römischen und griechischen Klassikern, den Fixpunkten der Querelle des anciens et des modernes, erweise sich Shakespeare als überlegen: Seine Menschenkenntnis sei unübertroffen. Auch moralisch spricht W. ihm jeden Tadel ab, er kenne „keinen grössern Dichter, [...] keinen grössern Sittenlehrer“ (ebd.).

W. war mit dem Werk Shakespeares so vertraut wie kaum ein anderer, hatte er doch 1762–1766 die relevante deutsche Übersetzung als Zürcher Ausgabe vorgelegt. Nach

dem Beispiel der Franzosen will W. deshalb seinen Lesern eine Art Essenz aus Shakespeares Werk präsentieren. Geschickt wehrt er sich dabei gegen die Kritik an seiner Übersetzung, indem er an Lessings Lob im *Fünftehnten Stück der Hamburgischen Dramaturgie* (1767) erinnert. Darin verteidigt dieser W.s Übersetzung gegen die Kritiker: „So wie er uns den Shakespeare geliefert hat, ist es noch immer ein Buch, das man unter uns nicht genug empfehlen kann. Wir haben an den Schönheiten, die es uns liefert, noch lange zu lernen, ehe uns die Flecken, mit welchen es sie liefert, so beleidigen, daß wir notwendig eine bessere Übersetzung haben müßten.“ (Lessing 1981, 84) W. warnt einen zukünftigen Übersetzer vor der „Verschönerungssucht“ (Wieland 2009, 66), er rät stattdessen, auch die vermeintlichen Fehler in der Übersetzung zu erhalten, und weist auf die Geschichtlichkeit von Sprache hin. An den folgenden Textpassagen aus Shakespeares *Hamlet* (1603), die sich zu einem großen Teil wie Sentenzen lesen, werden Shakespeares Sprachgewalt und die Charakterisierung seiner Figuren demonstriert (vgl. Luserke 2010, 77).

Abschließend empfiehlt W. Shakespeare noch einmal der Lektüre und erklärt ihn zum Maßstab: „O! ihr jungen und alten Söhne des Musengottes [...] leset Shakespearn! und wenn ihr nichts vortreffliches machen könnt, o! so schwört [...] daß ihr lieber nichts machen wollt!“ (Wieland 2009, 72) Bei aller Shakespeare-Begeisterung warnt W. vor leichtfertiger Nachahmung und geht auf Distanz zur Shakespeare-Mode des SuD (vgl. Ohm 2001, 64).

Herder geht in seinen Ausführungen zu Shakespeare in *Von Deutscher Art und Kunst*, ebenfalls 1773 erschienen, viel grundsätzlicher zu Werke. Er beginnt mit dem prägnanten Prometheus-Vergleich: Wie dieser habe

sich Shakespeare hoch über die Menschen erhoben, ein murmelnder Haufen schare sich um ihn, dessen Gerede nicht zu ihm dringe. Shakespeare sei für das nordische Drama das, was Sophokles fürs griechische sei. Die aristotelische Poetik passe nicht zu seinen Stücken, weil sie eben aus dem griechischen Drama abgeleitet worden sei. Künstlich erschienen die Regeln dieser Dramatik nur, wenn man sie aus ihrem historischen Zusammenhang löse. Man missverstehe Aristoteles, wenn man ihn für zeitlos gültig halte, und das französische Drama (Corneille, Racine, Voltaire), das sich nach Aristoteles und dem griechischen Theater richte, werde bald als „eine Sammlung schöner Verse, Sentenzen, Sentimens“ (Herder 1968, 74) zu erkennen sein. Weil Herder selbst „Shakespear näher als dem Griechen“ (Sophokles) steht, fühlt er sich als dessen Sprachrohr („Ausleger und Rhapsodist“, ebd., 77) und führt die Leser durch Shakespeares große Dramen. Verglichen mit dieser argumentativen Herleitung mutet W.s Text zurückhaltend an, er beschreibt Eindrücke, ohne nach ihren Ursachen zu forschen und ist sparsam mit Kritik. Sein Lob für Shakespeare geht nicht mit einer Abkehr von der französischen Dramatik einher: Ausdrücklich nimmt er den Dichter von seiner Verachtung für den Kritiker Voltaire aus (vgl. Wieland 2009, 64).

Und im Vergleich mit Goethes Rede *Zum Schakespears Tag* von 1771 (D: 1854) zeigt sich, dass W.s Essay in Duktus und Rhetorik der Aufklärung angehört: Während Goethe mit zahlreichen Interjektionen und einer geradezu atemlosen Syntax ein radikales Bekenntnis zu Shakespeare inszeniert, überwiegen bei W. – und mehr noch bei Herder – nachprüfbare Argumente und ein vernünftiges Abwägen. Auch Goethe rühmt Shakespeares Darstellung als an der Natur geschult: „Und ich rufe Natur! Natur! nichts so Natur

als Shakespeares Menschen.“ (WA I 37, 133) Dabei macht Goethe keinen Hehl daraus, dass seine Shakespeare-Kenntnis noch gar nicht umfangreich ist, doch sei er von der ersten Seite an „auf Zeitlebens ihm eigen“ (ebd., 130). Mit den Kritikern Shakespeares, durchaus auch mit W. selbst, geht Goethe polemisch ins Gericht. Er will der zeitgenössischen Literatur den ‚französischen Geschmack‘, das Gemäßigte und Regelmäßige, das er langweilig und verzärtelt nennt (vgl. ebd., 134 f.), mit Shakespeare austreiben. Und anders als W., der vor der Nachahmung warnt, ist es für Goethe selbstverständlich, dass jeder, der Shakespeares Größe bewundert, ihm auch nach-eifert und „seinen Fustapfen folgen“ kann: „Von Verdiensten die wir zu schätzen wissen, haben wir den Keim in uns.“ (Ebd., 130)

Im Kontext von W.s Werk ist der kleine Essay ein Beispiel für die These, dass seine theoretischen Texte in ihrer Aufklärungskritik nicht an die literarischen heranreichen (vgl. Hofmann 1998, 11 f.).

Werke

Wieland, Christoph Martin: Der Geist Shakespears, in: Wielands Werke. Historisch-kritische Ausgabe. Hg. v. Manger, Klaus u. Jan Philipp Reemtsma. Bd. 11.1 Text. Berlin u. a. 2009, 64–72.

Goethe, Johann Wolfgang: WA I 37, 129–135 (*Zum Shakespears Tag*).

Herder, Johann Gottfried: Shakespear, in: Herder, Goethe, Frisi u. Möser: Von deutscher Art und Kunst. Einige fliegende Blätter [1773]. Hg. v. Hans Dietrich Irmscher. Stuttgart 1968, 63–91.

Lessing, Gotthold Ephraim: Hamburgische Dramaturgie. Hg. u. kommentiert v. Klaus L. Berghahn. Stuttgart 1981.

Forschung

Hofmann, Michael: Reine Seelen und komische Ritter. Aspekte literarischer Aufklärung in Christoph Martin Wielands Versepiik. Stuttgart u. a. 1998.

Luserke, Matthias: Sturm und Drang. Autoren – Texte – Themen. Bibliographisch ergänzte Ausgabe. Stuttgart 2010, bes. 75–80.

Ohm, Reinhard: „Unsere jungen Dichter“. Wielands literaturästhetische Publizistik im *Teutschen Merkur* zur Zeit des Sturm und Drang und der Frühklassik (1773–1789). Trier 2001, bes. 59–64.

Sauder, Gerhard: Geniekult im Sturm und Drang, in: Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Hg. v. Rolf Grimminger. Bd. 3: Deutsche Aufklärung bis zur Französischen Revolution. 2. Aufl. München 1984, 327–340.

Grit Dommes

Der Hofmeister oder Vortheile der Privaterziehung. Eine Komödie

V: Jakob Michael Reinhold Lenz

E: vermutlich 1772

D: Leipzig 1774

UA: Hamburg 1778

Das Drama erschien im Frühjahr 1774 anonym in der Weygandschen Buchhandlung in Leipzig. Erhalten ist ein Manuskript von Lenz' Hand, das einen früheren Entwurf des Stücks darstellt und nach einigen Kommentatoren in der ersten Hälfte des Jahres 1772 entstanden sein soll (vgl. Kohlenbach 1986, 187). Wahrscheinlich gab es weitere Vorfassungen, die bis in die Königsberger Studentenzeit (1768–1771) zurückreichen (vgl. Bosse 2003). Den Abschluss der Arbeit am Drama erwähnt L. in einem Brief vom 28. 6. 1772 an Johann Daniel Salzmann (1722–1812): „Mein Trauerspiel (ich muß den gebräuchlichen Namen nennen) nähert sich mit jedem Tage der Zeitigung“ (WuB 3, 259). Mitte Oktober 1772 schickte L. das Manuskript an Salzmann nach Straßburg (vgl. ebd., 290). An den Verleger Weygand (1743–1806) gelangte das Stück wahrscheinlich durch die Vermittlung von Goethe, der

schon die Plautus-Übertragungen von L. begutachtet und zum Druck befördert hatte. Gegenüber der erhaltenen Handschrift weist der Erstdruck erhebliche Änderungen auf (vgl. Guthrie 1991). Personennamen bekannter liv- und kurländischer Familien wurden durch ‚sprechende‘ Namen ersetzt (vgl. ebd., 193; Bosse 2003, 228 f.): So wurden aus Königsberger Studienfreunden, dem Kurländer Baumann und dem Livländer Pegau, dem späteren Schwager von L., „Bollwerk“ und „Pätus“. Aus Reichhardt, dem Vater eines weiteren Studienfreunds, wurde „Rehaar“. Allein der Name der beiden Brüder „von Berg“ – eine in ganz Livland bekannte Familie, die auch mit L.’ Familie befreundet war – blieb in der Druckfassung beibehalten. Für den Erstdruck hat L. in jeder Szene die Sprache stark überarbeitet und die Dialoge gestrafft. Dadurch wurde das Stück ‚literaturfähiger‘ und ‚dramatischer‘ (vgl. Guthrie 1991, 187). Schließlich fügte er die Szenen II/2 (Anbahnung des Verhältnisses zwischen Gustchen und Läufer) und IV/5 (Major rettet seine Tochter und verzeiht ihr) hinzu. Durch szenische Anweisungen wurde das Nichtsprachliche und Gestische verstärkt, wie z. B. in II/2 die melancholische und pessimistische Grundverfassung der Figuren. In der Handschrift bricht die Schlusszene unvermittelt nach Fritz’ Bekenntnis zu Gustchen und ihrem Kind ab, während in der Druckfassung noch die Versöhnung zwischen Vater und Sohn Pätus, die das Schluss-Tableau komplettiert, und die diskursive Abrundung der Erziehungsproblematik folgen (Fritz: „Wenigstens, mein süßer Junge! werd ich Dich nie durch Hofmeister erziehen lassen“; WuB 1, 123).

Der Hofmeister ist L.’ erfolgreichstes Drama und zusammen mit den *Anmerkungen übers Theater* (1774) und dem Stück *Die Soldaten* (1776) sein wichtigster Beitrag zur Mo-

dernisierung des Dramas im SuD. Wie aus den knapp 20 zeitgenössischen Rezensionen hervorgeht (vgl. Weiß 2001, 166*ff.), wurde es als Ausdruck des neuen, ‚shakespeariisierenden‘ Dramas der ‚Original-Genies‘ in Deutschland nach dem Vorbild von Goethes *Götz von Berlichingen* (1773) wahrgenommen. Entsprechend hat man es zunächst Goethe zugeschrieben, wie schon aus der ersten Rezension vom 23. 4. 1774 hervorgeht (vgl. Müller 1995, 51 f.). Auch Goethe war von dem Stück begeistert und machte in einem Brief vom 6. 5. 1774 eigens auf die Neuerscheinung aufmerksam, wobei er betont, dass sie nicht von ihm stamme (vgl. ebd., 52). An der weiteren kontroversen, jedoch überwiegend positiven Rezeption des Stücks (vgl. Unglaub 1983, 187–203) kann die Diskussion über die sich in dieser Zeit drastisch verändernde Bestimmung des Dramas abgelesen werden. Zu den emphatischen Befürwortern gehörte Christian Friedrich Daniel Schubart, der in der *Deutschen Chronik* vom August 1774 im patriotischen Ton schrieb: „Da schau und lies! Das ist ’mal ein Werk voll deutscher Krafft und Natur. So must dialogiren, die Situationen anlegen, die Charaktere bearbeiten, wenn du ein ächter Deutscher seyn – wenn du auf die Nachwelt kommen willst“ (zit. nach Müller 1995, 64). Dagegen kritisierten die Gegner der neuen Genie-Bewegung die Künstlichkeit und ‚Zerfahrenheit‘ des Stücks. Seine Entwicklung sei, nach Wielands (1733–1813) Urteil, „unnatürlich übereilt worden. Aussöhnungen, Verzeihungen, Wiedervereinigungen, Lotterien, Heyrathen folgen Schlag auf Schlag, so viele Schwierigkeiten allen diesem entgegenstanden. Am unnatürlichsten und übereiltesten ist des Hofmeisters Schicksal. Zu viel Kunst endlich in gesuchten Ausdrücken und einige Anglicomanie sind Lieblingsfehler unserer Zeiten“ (zit. nach ebd., 72). *Der Hofmeister* ist das

einziges Stück von L., das zu seinen Lebzeiten inszeniert wurde. Dass es in der Aufführung von Friedrich Ludwig Schröder (1744–1816) in Form einer konventionellen rührseligen Komödie stark bearbeitet wurde (1778 in Hamburg, diese als Gastspiel in Berlin und dann nochmals zwischen 1780 und 1791 in Mannheim), zeigt, wie sehr die formalen Neuerungen die Zeitgenossen tatsächlich heraus- und überforderten (vgl. Madland 1987). Sowohl in seiner Form als auch in seiner Sozialkritik war *Der Hofmeister* seiner Zeit weit voraus. Das Stück weist erstmals die für die Weiterentwicklung des bürgerlichen als sozialen Dramas charakteristischen Formelemente auf, die später auf den Begriff der „Tragikomödie“ (Guthke 1959, 276 f.) und der „offenen Form“ (Klotz 1960 [2011], 97–214) gebracht wurden. Es thematisiert gesellschaftliche Probleme, die nicht nur für L.’ Werk, sondern allgemein für die Modernisierung der bürgerlichen Gesellschaft von zentraler Bedeutung sind, da sie grundlegend für die Bestimmung des Verhältnisses zwischen der Ordnung des Staats und der Familie sind: Es geht um die ineinandergreifenden Fragen nach Erziehung und Libido-Regulierung, schließlich um gesellschaftliche Funktion und neue ästhetische Gestalt des Dramas. Nicht zuletzt durch Bertolt Brechts (1898–1956) Bearbeitung von 1949/1950 (D: 1951) und deren Akzentuierung der ‚deutschen Misere‘ (vgl. Joost 2001; Knopf 2003) wurde *Der Hofmeister* zum bekanntesten und am meisten interpretierten Stück von L., das bis heute seine exponierte Stellung im schulischen und universitären Kanon behauptet (vgl. zuletzt Patzer 2009).

Das Drama spielt in der zeitgenössischen Gegenwart in Ostpreußen und Sachsen und handelt vom jungen Theologen-Kandidaten Hermann Läufer, der nach seinem Studium weder eine Anstellung bei seinem Vater als

Pastoren-Adjunkt noch als Lehrer an der Stadtschule erhält. Stattdessen wird er Hofmeister, das heißt Privaterzieher im Haus des Majors und der Majorin von Berg. In sozialer und zunehmend finanzieller Abhängigkeit (der vereinbarte Lohn wird im Verlauf des Stücks willkürlich und drastisch reduziert) gerät Läufer, dem keine eigene pädagogische Autorität übertragen wird, in das Konfliktfeld der unterschiedlichen Erziehungsvorstellungen der Eltern. Zugleich wird er als studierter Theologe von der Majorin nicht standesgemäß, sondern als „Domestik“ (vgl. I/3) behandelt. Von ihm wird über die Schulerziehung der Kinder hinaus auch das Vermitteln aristokratisch-galanter Verhaltensweisen erwartet. Geld, soziales Zeremoniell und Libido-Ökonomie stehen – wie auch im Stück *Die Soldaten* – in einem direkten Verhältnis. Da Läufer als ‚verbummelter Student‘ selbst schon „zu viel Welt gesehn“ (I/1) hat, empfindet er diese Behandlung umso mehr als Demütigung. Während er sich schon bald eine Ohrfeige von seinem Schüler, dem Sohn Leopold, gefallen lassen muss (vgl. II/5), richten sich sein Begehren und seine sozialen Hoffnungen zunehmend auf die Tochter Gustchen. Diese liebt aber – in naiver Nachahmung ihrer *Romeo-und-Julia*-Lektüre – den Cousin Fritz (vgl. I/5), während ihr Vater sie streng abschirmt und einmal „mit einem General oder Staatsminister vom ersten Range versorgt“ (I/4) sehen will. Im Unterschied zu den Majorskindern wurde Fritz von seinem Vater auf die öffentliche Stadtschule geschickt. Nach der Überzeugung des Geheimen Rats garantiert diese die Ausbildung mündiger Subjekte in einem aufgeklärten Staat, während die Erziehung in den adligen Häusern durch den Hofmeister nur den Standesdünkel aufrechterhalte. Deshalb hätten die Hofmeister selbst Schuld an ihrer Behandlung

als Domestiken (vgl. die Diskussion mit dem Pastor Läufer in II/2). Um in Halle zu studieren, verlässt Fritz die Heimat und damit auch Gustchen für längere Zeit. In der Saalestadt lebt er mit dem leichtfüßigen Studienfreund Pätus zusammen (vgl. II/3–4), für den er bald in den Karzer geht, um für dessen Schulden zu bürgen. Mit Hilfe von Bollwerk bricht er schließlich aus und alle Studenten flüchten nach Leipzig (vgl. II/7). Dort verführt Pätus die Tochter des Lautenisten Rehaar und da er sich seiner Verantwortung nicht stellt, fordert ihn Fritz an Stelle des nicht satisfaktionsfähigen Vaters Rehaar zum Duell (vgl. IV/6, V/2). Unterdessen hat sich ein Verhältnis zwischen Läufer und Gustchen angebahnt (vgl. II/2 u. 5), das schließlich entdeckt wird (vgl. III/1), woraufhin beide getrennt flüchten. Gustchen ist schwanger und gebärt mit Hilfe der blinden Marthe, die sich später als Pätus' Großmutter entpuppt, das Kind (vgl. IV/2). Läufer aber flüchtet vor den gewalttätigen Nachstellungen des Grafen Wermuth und des Majors in das Haus des Dorfschullehrers Wenzeslaus, der ihn einerseits schützt, andererseits zum Gegenstand seiner pedantischen und triebfeindlichen Erziehungsmaximen macht (vgl. III/2 u. 4, IV/3). Nach der Geburt plagen Gustchen die Schuldgefühle ihrem Vater gegenüber und sie stürzt sich aus Verzweiflung in einen Teich, aus dem sie der Major – der ebenfalls auf der verzweifelten Suche nach seiner Tochter zufällig an Ort und Stelle ist – rettet (vgl. IV/4–5). Parallel dazu trifft Läufer zufällig auf die blinde Marthe und erkennt beim Anblick des Kindes seine Schuld, woraufhin er das schon vorher erahnte Schicksal Abelards, das er aus Rousseaus (1712–1778) *Nouvelle Héloïse* (1761) kennt, selbst vollstreckt und sich kastriert (vgl. V/1 u. 3). Wenzeslaus feiert ihn daraufhin als „zweite[n] Origenes“ (V/3), jedoch hält die Kastration

Läufer nicht davon ab, bald aufs Neue für die Reize seiner Schülerin Lise empfänglich zu sein. Diese lässt sich von der Zeugungsunfähigkeit nicht abschrecken und erwidert die Liebe, da sie die geistlichen und studierten Herrn ihrer ‚Artigkeit und Manierlichkeit wegen‘ im Unterschied zu den Soldaten (hier klingt bereits die Problematik des späteren Stücks *Die Soldaten* an) seit jeher gern gehabt habe (vgl. V/10). Eine unverhoffte, scheinbar glückliche Zusammenführung erfahren auch die anderen Liebespaare: Durch einen zufälligen Lotteriegewinn können Fritz und Pätus ihre Schulden begleichen und nach Hause zurückkehren (vgl. V/8). Hier erwartet sie in einem theatralisch inszenierten empfindsamen Schlussbild eine allgemeine Versöhnung: Die Väter verzeihen ihren ‚verlorenen Söhnen‘ und vice versa. Schließlich bekennen sich Fritz und Pätus auch zu ihren Geliebten. Der Geheime Rat, der die Szene moderiert, beglaubigt die Reue von Gustchen, und Fritz nimmt sie daraufhin als ‚Engel‘ an, dessen reuige Umkehr ihm eine ‚himmlische‘ gemeinsame Zukunft verspreche (vgl. V/letzte Szene). Das fremde Kind, das nun Fritz seinerseits als ‚verlorenen Sohn‘ annimmt, solle aber niemals von einem Hofmeister erzogen werden.

Die Handlung des Stücks weist große Nähe zu L.' eigener biographischer Situation auf: der ungewissen, verstellten beruflichen Zukunft eines Kandidaten der Theologie, der sein Studium für ‚literarische Schwärmerien‘ abgebrochen hat. Verarbeitet werden die demütigenden, von Geldnot und sozialer Abhängigkeit geprägten Erfahrungen als Hofmeister in Königsberg sowie als Gesellschafter der Barone von Kleist in der Umgebung von Straßburg. Noch in seiner Moskauer Zeit (1781–1792) beschäftigt L. die Hofmeister- und Erziehungsproblematik nachhaltig: einerseits

in thematischer Hinsicht, da er als Aufseher einer adligen Pensionsschule erneut mit der Frage der Erziehung des Adels konfrontiert wird, andererseits in moralischer und ästhetischer Hinsicht, weil ihm – eingebildeter oder realer Weise – der Vorwurf aus der Heimat anhängt, mit dem *Hofmeister* ein ‚anzügliches Interesse‘ verfolgt zu haben. In der *Abgezwungenen Selbstvertheidigung* (etwa 1790) heißt es: „Ich hatte soll ich sagen die Unvorsichtigkeit gehabt in eine Farse die mit Vorsatz übertrieben war, um die rauhen Sitten auf den hohen Schulen zu rügen und sanfter zu machen, mit eben der Absicht *Namen die in ganz Liefland Rußland und Deutschland in den Zeitungen rühmlichst bekannt sind, mit allem Fleis eingeführt* nicht, wie man leicht merkt, *diesen Namen zu nahe zu treten*, sondern durch ihre *Authorität die wilden Sitten auch auf entfernten Academieen zurückzuhalten* damit wir artige und geschickte Ausländer ins Reich bekämen, keine Raufbolde noch Läufer“ (Lenz 2007. Bd. 1, 74). In dem *Brief vom Erziehungswesen an einen Hofmeister!* (1789 f.) macht L. retrospektiv die politische Brisanz des Themas deutlich und betont das Recht des Dichters auf eine Sozialkritik in künstlerischer Ausdrucksfreiheit. „Wie wenn mir die obenbemeldete Farse eine Rettung für jeden vernünftigen Hofmeister war oder wenigstens seyn sollte? So wenig Spitzbart die öffentlichen Schulen vernichten wollte wenn er sich über die Pedantereyen der Schwermut die aus übler Erziehung folgte, lustig machte, so wenig konnte jene Farse den Namen *Hofmeister* heruntersetzen wollen [...]. Wenn eine Farse übertreibt, so mußte der Verf. dazu gegründete Ursachen haben und mich deucht sie liegen in der üblen Einrichtung solcher Häuser, die *mehr* auf den Läufer als auf den Hofmeister denken. [...] Ich hoffe nach dieser Erklärung werden vernünftige Hofmeister [...]

mich wenigstens für keinen Feind der Privaterziehung halten, so wenig ich es auch von der öffentlichen seyn kann, gegen welche ich die Vorurtheile dieser Herren ein wenig herabstimmen wollte“ (ebd., 500 f.; vgl. ebd., 498).

Wenn L. sich gegen die direkte moralische Haftung wehrt und das Recht der Satire zur ‚vorsätzlichen Übertreibung‘ einklagt, spiegelt sich hierin im Konkreten der allgemeine Kampf um die künstlerische Autonomie des SuD. Die realen Bezüge oder der Realismus des *Hofmeisters* kommen erst durch die künstlerische Gestaltung zum Tragen (vgl. Eibl 1974). Insbesondere die zuspitzende Gestaltung von Raum, Zeit und Handlung wird zu einem dramatischen Agens der sozialen Problematisierung mit ästhetischem Eigenrecht: Wie in *Götz von Berlichingen* weist das Drama eine Vielzahl sprunghaft wechselnder Orte auf, die eine soziale und die Handlung bestimmende Topographie anzeigt: So stehen die Wohnsitze der von Bergs im städtischen Insterburg und im nahegelegenen ländlichen Heidelbrunn für die Gegenüberstellung der öffentlichen und der privaten Schule. Die Handlung in den studentischen Milieus von Leipzig und Halle relativiert wiederum die vermeintlich überlegene Aufklärer-Position des Geheimen Rats. Die nicht-lineare Gestaltung der Zeit, die Parallelisierung von Handlungssträngen und das Einfügen von Zeitsprüngen (so liegt zwischen III/4 und IV/1 ein ganzes Jahr), unterstützen die Darstellung eines unmittelbaren Gegenwartsgeschehens. Die Räume (mit ihrem Interieur) und die situativen Interaktionen – die sozialen Rituale – bestimmen die Figuren- und Handlungsdarstellung (vgl. Mattenklott 1968 [1985]). Die essenzielle Offenheit der Szenen und die bereits filmisch anmutende Schnitttechnik werden durch Leitmotive (etwa Wenzeslaus’ „Lineie-

ren“ in III/2, das den Kastrationsschnitt vorwegnimmt), durch psychologisch durchaus konsistente Motivationen der Figuren und durch eine komplex arrangierte Handlungsstruktur ergänzt. Bei näherer Betrachtung bildet die Vielzahl der Handlungen die Form einer Kontrastparallele von Haupthandlung (die ungleichen Brüder von Berg und die Erziehung ihrer Kinder) und davon abzweigenden Nebenhandlungen (Fritz – Pätus – Rehaar, Gustchen – Läufer, Gustchens Schicksal, Läufer-Wenzeslaus-Handlung; vgl. das Schema bei Rector 2009, 54 f.).

Neben dem Handlungsarrangement spielt die Sprachgestaltung eine besondere Rolle als Agens des Stücks: Sie trägt einerseits zur Inszenierung individualisierter Mündlichkeit und eines Milieurealismus bei, andererseits ist sie – vor allem in Form der vielen Regieanweisungen – durch Gestik gebrochen: So sagt die körperliche Geste häufig etwas anderes als die ausgesprochene, oft schablonenhaft übernommene und die Figuren beherrschende Sprache (vgl. Madland 1984). Insgesamt ist das Stück von einer grotesk-verzerrenden, karikaturistischen Formensprache der Zuspitzung geprägt (vgl. Elm 2002), die der sozialen Problematisierung dient.

Diese groteske, auf innere Spannungsverhältnisse angelegte Formensprache verdankt sich nicht einem ‚genialischen Wurf‘, sondern einer anschaulichen Reflexion und ist Ausdruck eines epochalen Wandels der Dramenform. Dessen unabgeschlossener Prozess drückt sich bereits in den schwankenden Gattungsbezeichnungen aus: Ursprünglich hatte L. keine Gattungsbezeichnung vorgesehen. In der Handschrift notierte er erst „ein Lust- und Trauerspiel“, strich dies aber wieder und schrieb „ein Lustspiel“. In den zitierten Briefen an Salzmann sprach er mangels einer besseren Bezeichnung und in Rücksicht

auf das zeitgenössische Publikum von einem „Trauerspiel“, schließlich steht im Erstdruck: „Eine Komödie“. Die vermeintliche Unsicherheit bei der Gattungsbestimmung verweist auf eine Entwicklung vom „Trauerspiel“ zur „Komödie“ – eine Entwicklung, die sich ästhetisch als Konsequenz einer ‚leerlaufenden Tragödie‘ deuten lässt (vgl. Szondi 1973 [2011], 186). Wenn man den *Hofmeister* im Lichte der zeitgleich entstandenen ‚dramatisierten‘ Poetik der *Anmerkungen übers Theater* und ihrer für die Entwicklung des modernen, sozialen Dramas maßgeblichen Neubestimmung der Komödie liest, ist dieser schwankende Bestimmungsprozess, der in die ‚Komödie‘ mündet, ganz und gar folgerichtig: Während in der Tragödie die Personen im Mittelpunkt stehen, „die Schöpfer ihrer Begebenheiten“ (WuB 2, 668) sind, ist für L. umgekehrt die Komödie von den Begebenheiten geprägt: „Die Personen sind für die Handlungen da – für die artigen Erfolge, Wirkungen, Gegenwirkungen, ein Kreis herumgezogen, der sich um eine Hauptidee dreht – und es ist eine Komödie“ (ebd., 669 f.). Die Aufwertung der Szenenfunktion (vgl. Luserke 1993, 100) beinhaltet also im Kern ein situatives Aufeinanderprallen sozialer Wirkungen und Gegenwirkungen. Diese „Reihe von Handlungen, die wie Donnerschläge auf einander folgen“ (WuB 2, 655 f.), findet ihren Dreh- und Angelpunkt im ‚Interesse‘ des Dichters (vgl. *Über die Veränderung des Theaters im Shakespear*, 1776), das sich in der L.’schen Komödie als künstlerische Problematisierung eines gesellschaftlichen Konflikts erweist.

Liest man das Stück thematisch-konstellativ unter der Erziehungs- und Libidoproblematik, lässt sich ein ‚Kräftefeld‘ mit zwei Polen oder ‚Lagern‘ unterscheiden: dasjenige der Privaterziehung und das der öffentlichen, staatlichen Erziehung des Adels. Zu erste-

rem gehören der Major und die Majorin, die entgegengesetzte, unkontrolliert affektive, zwischen Gefühllosigkeit, Gewalt, Sentimentalitäten und Begehren schwankende Beziehungen untereinander und zu ihren Kindern mit entsprechenden Erziehungsvorstellungen haben. Der Sohn Leopold ist der Liebling der Majorin, während er der Gewalt des Vaters ausgesetzt ist. Umgekehrt wird Gustchen von ihrer Mutter drangsaliert, da sie deren Konkurrentin in der Gunst des Grafen Wermuth darstellt. Dagegen versteht sich der Vater als Patron des erwachenden Begehrens seiner Tochter, wodurch er maßgeblich zur Verwicklung der Handlung beiträgt: da Gustchen sich einerseits sexuell nicht eigenständig entwickeln kann und andererseits durch Schuldgefühle ihrem Vater gegenüber sich in den Teich wirft, was sich für den Gustchen-Handlungsstrang als Peripetie des Stücks erweist (vgl. Rector 2009, 58). Das andere ‚Lager‘ im Kräftefeld der Erziehungs- und Libidoproblematik, der Pol der öffentlichen Erziehung, ist vom Geheimrat von Berg und seinem Sohn Fritz vertreten. Der Geheimrat beruft sich emphatisch auf die Prinzipien von Vernunft, Öffentlichkeit und Freiheit („Ohne Freiheit geht das Leben bergab rückwärts, Freiheit ist das Element des Menschen wie das Wasser des Fisches, und ein Mensch der sich der Freiheit begibt, vergiftet die edelsten Geister seines Bluts, erstickt seine süßesten Freuden des Lebens in der Blüte und ermordet sich selbst“, II/2). Die Umsetzung des Freiheitsideals sieht der Geheimrat durch einen für Gleichheit und meritokratische Gerechtigkeit einstehenden Staat gewährleistet („Der Staat wird euch nicht lang am Markt stehen lassen“, ebd.). Diese Deklamationen eines rationalistischen Liberalismus werden jedoch in direkter Entgegnung des Pastor Läufer als zu abstrakt konterkariert („Das ist sehr

allgemein gesprochen, Herr Rat!“; ebd.). Von Anfang an, schon im Prolog Läuffers, ist das Ideal von der Realität beschädigt, denn der Geheimrat verweigert Läufer eine Anstellung an der Stadtschule. Seine „Scharffüße“ (ebd., 42) ‚intonieren‘ die gestisch-körperliche Gegenstimme zum Freiheitsdiskurs, der an das stillschweigend vorausgesetzte Privileg materieller Unabhängigkeit gebunden ist.

Im Verlauf der Handlung wird drastisch deutlich, dass die aufklärerischen Ideen mit den konkreten Verhältnissen und Situationen unvereinbar bleiben und nur durch diskursive Kontrolle und Disziplinierung in ein Spannungsverhältnis zueinander gebracht werden können (vgl. II/6 u. Luserke 1993). Zur öffentlichen Erziehung und Schule gehört – mit Abstrichen, da er letztlich für die kirchlich geleitete Schule steht – auch der Dorflehrer Wenzeslaus. Er ist in seiner pietistisch-moralischen Prinzipiengegnung zwar im Geist ‚frei‘, aber im sinnlichen und umfassend menschlichen Sinne ‚kastriert‘, d. h. einem strengen Reglement der Triebunterdrückung unterworfen. Wenn der Geheimrat im Namen der Vernunft und des aufgeklärten Staates das Prinzip der Disziplinierung ausübt, so hat es Wenzeslaus im Namen einer dogmatischen Askese verinnerlicht. Hinter seiner Diätetik verbergen sich rigorose Selbstdisziplinierung, Libidoabwehr und Ersatzbefriedigung (vgl. das Motiv des Pfeiferauchens in III/4). Seine stoische Ruhe eines Kynikers gegenüber den gesellschaftlichen Mächten bildet das Gegenstück zu Läuffers libidinöser Unruhe. Das Verhältnis zwischen Läufer und Wenzeslaus, die beide auf ihre Weise sozial dominiert sind, ist homolog zum Verhältnis zwischen den dominierenden Brüdern, dem Major und dem Geheimen Rat: Privaterziehung und direkte Gewaltausübung (Major, Läufer) stehen der öffentlichen Erziehung und ihrer publi-

mierten Disziplinierung (Geheimrat, Wenzeslaus) entgegen. Den Übergang zwischen diesen beiden ‚Lagern‘ vollziehen Gustchen und Läufer. Ihre ‚Konversion‘ oder ‚Passage‘ kann nur über Gewalt und Schuldeinsicht erfolgen: Gustchen büßt die ‚Folgen‘ der Privaterziehung durch den Sprung in den See, der symbolisch als „Hölle“ (IV/4) markiert wird. Danach erscheint sie Fritz „noch englischer“ (V/letzte Szene). Seine überraschende Annahme des nicht von ihm gezeugten Kindes – von dem im Übrigen unklar ist, ob es ein Junge oder ein Mädchen ist und ob Läufer es tatsächlich gezeugt hat – folgt unterschwellig und in grotesker Verkehrung der biblischen Präfiguration der ‚Heiligen Familie‘: Josef, Maria und die ‚unbefleckte Empfängnis‘ (vgl. Koschorke 2002).

Die zweite, von Gewalt geprägte ‚Passage‘ vom Pol der Privaterziehung (Haus des Majors) zum Pol der öffentlichen Erziehung (Wenzeslaus’ Dorfschule und Kanzel) vollzieht Läufer durch seine Kastration. Diese eigenhändig vollzogene Beschneidung als ‚Qualifikation‘ für den Lehrerberuf vernichtet nicht die Libido, die sich in der Liebesbeziehung, die Luise am Ende für Läufer bekundet, sublimiert. Die Konversion Läuffers lässt sich als ‚wundersam‘-grotesker Sprung in eine „von dem neuen Gefühlsideal der vernünftigen Liebe“ (ebd., 95) geprägte Beziehung deuten, die L. in seinen theologisch-moralischen Schriften vertritt. Damit sind beide ‚Wandlungen‘, der Sprung in die ‚Heilige Familie‘ und der Sprung in die vernünftig sublimierte ‚Liebesehe‘, als grotesk-satirisches und zugleich ‚wundersames‘ Resultat des Ganges durch die ‚Hölle‘ der Privaterziehung vergleichbar, worauf der Untertitel des Stückes hinzuweisen scheint. Durch das nicht überbrückte Verhältnis zwischen aufklärerischen Idealen und realen sozialen Verhältnissen und Prakti-

ken zeichnet sich – als Pendant zum Kern der Erziehungs- und Libidoproblematik – zunehmend eine alle Handlungsführung prägende Lücke oder Leerstelle ab. Sie tritt schließlich als dreifache Peripetie auf: Zum einen als beschleunigendes Handlungsmoment in Form des Lotteriegewinns von Pätus, der ihm und Fritz die Rückkehr in den ‚Schoß der Familie‘ ermöglicht (vgl. Albert 1989); zum zweiten durch Gustchens Sprung in den Teich, dem das zufällige Eintreffen des Vaters vor Ort und die Rettung der Tochter folgen, und schließlich die zufällige Begegnung Läuffers mit der blinden Marthe und dem Kind, der ‚Anagnorisis‘ Läuffers und seiner darauffolgenden Kastration. Alle drei ‚Wendepunkte‘ sind groteske Sprünge von entfremdeten in wiederhergestellte Ordnungen über ‚blinde‘ Stellen hinweg. Sie führen äußerlich zur Wiederherstellung der Familienordnung, deren innere Konstitution jedoch den Prozess ihrer gewaltsamen Formung aufbewahrt. Die wiederhergestellte, stillgestellte Ordnung trägt also in sich den Prozess ihrer Entstellung. Die für die Wiederherstellung der Ordnung bürgende Schicksalsinstanz ist durch eine strukturelle Leerstelle und den Sprung des Zufälligen ersetzt, wodurch das Stück tragödienuntauglich, d. h. zu einer ernsten Komödie der Moderne wird (vgl. Szondi 1973 [2011]).

In *Der Hofmeister* sind also mehrere Problem- oder Diskursstränge vernetzt, die die kontinuierliche intensive Auseinandersetzung der Forschung mit dem Stück seit den 1960er und 1970er Jahren erklären. Wissenschaftsgeschichtlich gesehen, setzt das Interesse an L.s Stück insbesondere in der Folge der Bearbeitung von Brecht und seiner anticlassizistischen und sozialkritischen Ausrichtung ein. Im Kontext der Kritischen Theorie war das Stück für die *Dialektik der Aufklärung* (1944) (Adorno/Horkheimer) von

Interesse, die sich insbesondere im Verhalten des Geheimen Rats von Berg und in der Kastration von Läufer zeigt. Der ‚kastrierte Hofmeister‘ geriet zum Sinnbild der radikalen Triebkontrolle des modernen Vernunftsubjekts bzw. der Hörigkeit des Intellektuellen der Macht gegenüber. Die sozial- und herrschaftskritische Perspektive wurde dann unter Rückgriff auf die Gewalt- und Melancholietheorie Walter Benjamins (1892–1940), die Psychoanalyse Freuds (1856–1939) und die Diskurs- und Disziplinierungsanalyse Foucaults (1926–1984) weiterentwickelt (vgl. Mattenklott 1968 [1985]; Luserke 1993). Auf der anderen Seite setzten sich unter dem Einfluss der neuen französischen Theorien auch dekonstruktivistische Deutungen des *Hofmeisters* durch, die die sprachlichen und semiotischen Leerstellen des Stücks betonten (vgl. Madland 1984; Krauß 2011). Schließlich behaupten sich auch sozial- und diskursgeschichtliche Lektüren (vgl. Bosse 2011).

In einer systematischen Übersicht lassen sich die Forschungsansätze der letzten Jahre heuristisch in vier Gruppen zusammenfassen: Eine erste Gruppe rückt die Erziehungsproblematik in den Mittelpunkt: Historisch gesehen, spiegelt das Stück einen Umbruch im pädagogischen Diskurs und das Ringen um pädagogische Professionalisierung wider. In den Figuren des Wenzeslaus' und des Geheimen Rats lässt sich in karikaturistischer Verzerrung ein historischer Konflikt zwischen pietistischen und philanthropischen Erziehungsmaximen wiedererkennen (vgl. Elm 2002). Läufer gerät zwischen die Fronten. In seiner Behandlung als Domestik sieht Luserke die „Anfänge der Herausbildung eines akademischen Proletariats“ (Luserke 1993, 96). Gegen die in der Folge von Brechts Adaption stehende Deutung Läuffers als (Selbst-)Kasteiung des deutschen Intellektuellen lässt

sich die sozialhistorische Stellung des Gelehrten- und Hofmeisterstandes betonen: Die im Prolog Läuffers angezeigten Positionen, die das ständische Bildungswesen für ihn bereithält – 1. Lehrer in Lateinschule (Praeceptor), 2. Hofmeister (beim Adel) und 3. Schulmeister (Wenzeslaus) –, deutet Bosse nicht als Laufbahn eines Intellektuellen im modernen Sinne, sondern als ständisch bestimmten Abstieg in die Fremdbestimmung (vgl. Bosse 2011). Ein zweiter Forschungsschwerpunkt widmet sich der Sexualitäts- und Libidoproblematik, die auch in L.' moralphilosophischen und sozialreformerischen Schriften eine zentrale Rolle einnimmt. Nach Luserke überschneiden sich in Läuffers ‚Getriebenheit‘ ökonomische, soziale, psychologische Zwänge. Der Aufklärungs- und Erziehungsdiskurs des Staates und einer pietistischen Pädagogik führten zur (selbst-)disziplinierenden Affektkontrolle des Subjekts (vgl. Luserke 1993, 97 f.). Dabei sind die Strategien der Triebregulierung eng mit dem Arrangement der Handlungssequenzen verknüpft, wie Rector herausgearbeitet hat (vgl. Rector 2009): Während die Handlungssequenzen der ‚Öffentlichen Erziehung‘ (Fritz-Pätus-Handlung) von Tugendproben geprägt sind, die Fritz letztlich besteht, geht es in der Privaterziehungshandlung (Läufer-Gustchen) um die versagende Sexualtriebkontrolle (bzw. um die Sublimierung von Sexualität in eine prekäre Mischung aus Zärtlichkeit und Herrschaft beim Major, der von seiner eigenen Frau mit dem Grafen Wermuth betrogen wird). In der Läufer-Wenzeslaus-Handlung dagegen realisiert sich das Programm einer radikalen, vor-modernen Triebunterdrückung.

Zwischen der institutionellen Ebene der staatlichen und kirchlichen Ordnung der Erziehung und der Triebregulierung der Subjekte steht die Problematik der Generations-

und Familienkonflikte: Koschorke betont den Sprung über alle realen Widersprüche hinweg in eine ‚Zweite Unschuld‘ nach der Präfiguration der ‚Heiligen Familie‘. Das Drama münde damit in eine „*Modernisierung der Vaterschaft*“ (Allianz von liebenden Vätern und staatlichen Schulen), in eine „Reform des Generationenvertrages“ und in eine „Änderung des Status der ehelichen Partnerschaft“, die von den unkontrollierten Leidenschaften zur vernünftigen Liebe führe, wobei diese utopischen Ordnungen keiner realistischen Kausalverknüpfung, sondern einer Leerstelle und Kontingenz entspringen. (Koschorke 2002, 94 f.) Ausgehend von Lévi-Strauss’ (1908–2009) *Elementaren Strukturen der Verwandtschaft* (1949) und dem Inzestverbot als grundlegender Regel für den – ebenfalls sprunghaften – Übergang von Mythos in Geschichte/Kultur (das auch das L.-Drama *Der neue Menoza*, 1774, prägt), untersucht Geisenhanslüke die Darstellung der Auflösung der Liebe und der Familie bei L. (vgl. Geisenhanslüke 2010): Das grotesk-komische Schlusstableau der wiederhergestellten Familienordnung mit den unmöglichen Paaren „macht deutlich, dass die strukturellen Vorgaben der Heiratsregeln als Grundlage der Verwandtschaft im sozialen Drama anders als im Bürgerlichen Trauerspiel außer Kraft gesetzt sind“ (ebd., 202). Im Unterschied zu Lessings (1729–1781) *Emilia Galotti* (1772) stelle die Familie bei L. „eine flexible Gemeinschaftsform dar, innerhalb derer die verallgemeinerte Form des Tausches, die Lévi-Strauss im Anschluss an Marcel Mauss zur Grundlage der Gesellschaft erhebt, nicht mehr auf eine feste Struktur zurückgeht“ (ebd., 204). Die hierin zum Ausdruck kommende Ausbildung einer funktionalen Gesellschaft durch die Veränderung des Status der Familie – der ‚Fall‘ Maries führt nicht mehr zu Opfer und

Familienuntergang – lässt sich mit Szondi als Zerfall des Tragischen, als Übergang vom Bürgerlichen Trauerspiel, dem die Kollision fester Ordnungsgefüge abhandengekommen ist, in die Liebes-Komödie der Moderne lesen (vgl. ebd., 202).

Damit ist schließlich die Poetik des Zufalls und der Leerstelle angesprochen, die einen weiteren Forschungsstrang zum Stück beschäftigt. Betont wird die grundlegende „Struktur des Entzugs“, angefangen beim Autornamen des Stücks, über die „Selbst-Entäußerung“ Läuflers bis hin zum Fehlen des tragischen Konflikts als „Fluchtpunkt des Aufklärungstheaters“. (Greiner 1993) Die Verhinderung oder Ersetzung einer sich selbst bestimmenden Subjektkonstitution durch Zufälle, Querverläufe, Verschiebungen, Aufschübe ist für L.’ Drama (vgl. II/5: „Läuffer läuft fort“) und darüber hinaus für die handlungshemmende Melancholie im Drama des SuD kennzeichnend (vgl. Mattenklott 1968 [1985]). Alle im Stück auftretenden Positionen können sich nicht aus sich selbst heraus begründen, sondern stehen in wechselnden sozialen (Kräfte-)Relationen und diskursiven Konstellationen, woraus sich die offene Dynamik der Differenz generiert. Die Bewegung Läuflers wie auch der anderen Hauptfiguren und die ihnen sozial- und diskurshistorisch vorgezeichneten Positionen kommen nicht zur Deckung. Daraus lassen sich zwei Deutungen ableiten: Rousseaus Konzept der ‚perfectibilité‘ des Menschen wird entweder angesichts der realen gesellschaftlichen Verhältnisse ad absurdum geführt oder aber als Gegenentwurf gegen die Machtdiskurse der Aufklärung in die Darstellungsverfahren der zwischen Tragödie und Komödie verschobenen Gattung verlagert (vgl. Krauß 2010 u. 2011).

Werke

Lenz, Jakob Michael Reinhold: Der Hofmeister. Synoptische Ausgabe von Handschrift und Erstdruck. Hg. v. Michael Kohlenbach. Basel u. a. 1986. – WuB 1, 41–123. – WuB 2, 655–656, 668. – WuB 3, 259, 290 – Werke in zwölf Bänden. Faksimiles der Erstausgaben seiner zu Lebzeiten selbständig erschienenen Texte. Hg. v. Christoph Weiß. St. Ingbert 2001. Bd. 3: Der Hofmeister. – Moskauer Schriften und Briefe. Hg. u. kommentiert v. Heribert Tommek. Berlin 2007. Bd. 1: Textband, Bd. 2: Kommentarband.

Forschung

Albert, Claudia: Verzeihungen, Heiraten, Lotterien. Der Schluß des Lenzschen *Hofmeisters*, in: Wirkendes Wort. Deutsche Sprache in Forschung und Lehre 39 (1989), 63–71.

Bosse, Heinrich: Lenz in Königsberg, in: „Die Wunde Lenz“. J.M.R. Lenz. Leben, Werk und Rezeption. Hg. v. Inge Stephan u. Hans-Gerd Winter. Bern u. a. 2003, 209–239.

Bosse, Heinrich: Lenz' *Hofmeister* und die Schulverhältnisse seiner Zeit, in: Ljb 17 (2011), 7–43.

Eibl, Karl: ‚Realismus‘ als Widerlegung von Literatur. Dargestellt am Beispiel von Lenz' *Hofmeister*, in: Poetica 6 (1974), 456–467. Wiederabdruck in: Lenz im Spiegel der Forschung. Hg. v. Matthias Luserke. Hildesheim u. a. 1995, 301–312.

Elm, Theo: Der Mensch als Nase. Ästhetik der Karikatur in J.M.R. Lenz' *Der Hofmeister*, in: Grenzgänge. Studien zur Literatur der Moderne. Hg. v. Helmut Kopmann u. Manfred Misch. Paderborn 2002, 9–24.

Geisenhanslüke, Achim: Monströse Väter und missratene Töchter. Familiendramen und andere Katastrophen in Lessings *Emilia Galotti* und Lenz' *Der Hofmeister*, in: Fragmentierte Familien. Brechungen einer sozialen Form in der Moderne. Hg. v. Inge Kroppen-berg u. Martin Löhnig. Bielefeld 2010, 185–206.

Greiner, Bernhard: Der Fluchtpunkt des Aufklärungs-Theaters als Leerstelle. J.M.R. Lenz' Komödie *Der Hofmeister*, in: Gesellige Vernunft. Zur Kultur der literarischen Aufklärung. Hg. v. Ortrud Gutjahr, Wilhelm Kühlmann u. Wolf Wuchterpfennig. Würzburg 1993, 43–55.

Guthke, Karl S.: Lenzens *Hofmeister* und *Soldaten*. Ein neuer Formtypus in der Geschichte des deutschen Dramas, in: Wirkendes Wort. Deutsche Sprache in Forschung und Lehre 9 (1959), 274–286.

Guthrie, John: Revision und Rezeption. Lenz und sein *Hofmeister*, in: ZfdPh 110 (1991), 181–200.

Joost, Jörg Wilhelm: *Der Hofmeister* von Jakob Michael Reinhold Lenz, in: Brecht-Handbuch in fünf Bänden. Hg. v. Jan Knopf. Bd. 1: Stücke. Stuttgart u. a. 2001, 563–578.

Klotz, Volker: Geschlossene und offene Form des Dramas. München 1960 [Neuauf. 2011].

Knopf, Jan: Die Kastration von Lenz' *Hofmeister* durch Brecht, in: „Die Wunde Lenz“. J.M.R. Lenz. Leben, Werk und Rezeption. Hg. v. Inge Stephan u. Hans-Gerd Winter. Bern u. a. 2003, 431–439.

Koschorke, Albrecht: Der prägnante Moment fand nicht statt. Vaterlosigkeit und Heilige Familie in Lenz' *Hofmeister*, in: Prägnanter Moment. Studien zur deutschen Literatur der Aufklärung und Klassik. Hg. v. Peter-André Alt, Alexander Košenina, Hartmut Reinhard u. Wolfgang Riedel. Würzburg 2002, 91–103.

Krauß, Andrea: Verlaufen: Perfectibilité in J.M.R. Lenz' *Der Hofmeister oder Vorteile der Privaterziehung*, in: Modern Language Notes 125.3 (2010), 571–601.

Krauß, Andrea: Lenz unter anderem. Aspekte einer Theorie der Konstellation. Zürich u. a. 2011 (zum *Hofmeister*: 283–349).

Luserke, Matthias: J.M.R. Lenz: *Der Hofmeister – Der neue Menoza – Die Soldaten*. München 1993.

Luserke, Matthias: *Der Hofmeister oder Vorteile der Privaterziehung*, in: ders.: Sturm und Drang. Autoren – Texte – Themen. Bibliographisch ergänzte Ausgabe. Stuttgart 2010, 275–282.

Madland, Helga Stipa: Gesture as Evidence of Language Skepticism in Lenz's *Der Hofmeister* and *Soldaten*, in: The German Quarterly 57.4 (1984), 546–557.

Madland, Helga Stipa: A Question of Norms. The Stage Reception of Lenz's *Hofmeister*, in: Seminar. A Journal of Germanic Studies 23.2 (1987), 98–114.

Mattenklott, Gert: Melancholie in der Dramatik des Sturm und Drang. Stuttgart 1968 (zum *Hofmeister*: 122–168) [Erweiterte Neuauf. Frankfurt a.M. 1985].

Müller, Peter (Hg.): Jakob Michael Reinhold Lenz im Urteil dreier Jahrhunderte. Texte der Rezeption von Werk und Persönlichkeit. 18.–20. Jahrhundert. Gesammelt u. hg. v. Peter Müller unter Mitarbeit v. Jürgen Stötzer. Teil 1: Einleitung, 18. Jahrhundert. Berlin u. a. 1995.

Patzner, Georg: Lektüreschlüssel zu J.M.R. Lenz: *Der Hofmeister*. Für Schülerinnen und Schüler. Ditzingen 2009.

Rector, Martin: Strategien der Triebregulierung in Jacob Michael Reinhold Lenz' Komödie *Der Hofmeister oder Vorteile der Privaterziehung*, in: DU 61.3 (2009), 52–67.

Szondi, Peter: Die Theorie des bürgerlichen Trauerspiels im 18. Jahrhundert. Der Kaufmann, der Hausvater und der Hofmeister. Hg. v. Gert Mattenklott. Frankfurt a.M. 1973 [Neuauf. 2011].

Unglaub, Erich: „Das mit Fingern deutende Publicum“. Das Bild des Dichters Jakob Michael Reinhold Lenz in der literarischen Öffentlichkeit 1770–1814. Frankfurt a.M. u. a. 1983.

Heribert Tommek

Der neue Menoza oder Geschichte des cumbanischen Prinzen Tandi

V: Jakob Michael Reinhold Lenz

E: 1773

D: Leipzig 1774

UA: Frankfurt a.M. 4. 2. 1963

Die fünftaktige Komödie ist nach dem *Hofmeister* entstanden und bezieht sich in ihrem Titel auf einen Roman des dänischen Gelehrten, Schriftstellers und Geistlichen Erik Pontoppidan (1698–1764), nämlich *Menoza, Ein asiatischer Printz, welcher die Welt umher gezogen, Christen zu suchen, [...] Aber des Gesuchten wenig gefunden [...]* (die deutsche Übersetzung erschien 1747). Menoza entspricht dem Typus des ‚edlen Wilden‘, der (nach dem Vorbild von Montesquieus [1689–1755] *Lettres persanes*, 1721) in die christlich-abendländische Welt gelangt und hier statt der erwarteten Kultur und Zivilisiertheit vornehmlich auf Kultur- und Sittenlosigkeit trifft, auf Aberglauben, Dummheit und Überheblichkeit. Indem Lenz seinen „neue[n] Menoza“, den Prinzen Tandi aus Cumba, einem erfundenen Königreich in Hinterindien, auf den Typus des edlen Wilden festlegt, signalisiert er also

bereits den zeittypischen zivilisationskritischen Gehalt des Stücks (vgl. Unglaub 1989). Den Druck übernahm auf Goethes Vermittlung hin die Weygandsche Buchhandlung in Leipzig, in der auch L.s *Hofmeister*, Goethes *Werther* (1774) und zahlreiche Werke der Stürmer und Dränger erschienen.

Das Stück spielt „hie und da“, so L.s scherzhafte Ortsangabe, tatsächlich aber überwiegend im sächsischen Naumburg, wo die Familie von Biederling lebt. Zur Familie, deren sprechender Name bereits die bürgerliche Mentalität (trotz der Zugehörigkeit zum Adel) signalisiert, gehören Herr und Frau von Biederling, dann die heiratsfähige Tochter Wilhelmine und ein leider verschollener Sohn. Herr von Biederling, der im (Dritten) „schlesischen Krieg“ (WuB 1, 181), also im Siebenjährigen Krieg, gedient hat, gibt sich offenbar von jeher bestimmten „Projekten“ (ebd., 130) hin; er verkörpert mithin den Typus des ‚Projektemachers‘, und tatsächlich hat er – ähnlich wie der Major von Berg (aus dem *Hofmeister*) – vor allem Feldbau und Landwirtschaft (vgl. ebd., 141 f.), die Anpflanzung von Maulbeerbäumen (vgl. ebd., 133) und die Seidenraupenzucht (vgl. ebd., 130 u. 164) im Sinn (vgl. Unglaub 1989, 18 f.).

Im Umkreis der Familie finden sich noch einige mehr oder minder karikierte Gestalten: Herr von Zopf, ein Edelmann aus Tirol, „ein großer Verehrer von den Jesuiten“ (WuB 1, 132) – er ist wohl auch gemeint, wenn später „ein gewisser Edelmann aus Triest“ (ebd., 157) erwähnt wird –, dann Herr Zierau, ein „Baccalaureus“, der sich mit den schönen Künsten beschäftigt und dem „der unsterbliche Wieland“ (ebd., 134) über alles geht (vgl. Pizer 1994), sowie der Magister Beza, der an der berühmten (u. a. von Klopstock besuchten) Lehranstalt Schulpforta unterrichtet und der von L. in zwei verschiedenen (und eigentlich

nicht miteinander verbundenen) Weisen als Vehikel der satirischen Kritik eingesetzt wird: Zuerst ist er ein engstirniger Pietist, „ein erklärter Feind aller Freuden des Lebens“ (WuB 1, 146); hernach vertritt er (in Fragen der Ehemoral) eine eher wetterwendische Haltung der Theologie (vgl. Hinck 1965, 85; Unglaub 1989, 20, 26) und erscheint im Grunde gewissenslos (vgl. Luserke 1993, 66 f.).

Unverkennbar sind die Figuren typisiert in der Art der „sächsischen Typenkomödie“ (Hinck 1965, 84–86), und das gilt nicht nur für die der Mentalität nach bürgerlichen Gestalten, sondern auch für eine zweite Figurengruppe: Graf Camäleon – abermals ein sprechender Name – ist ein übler Schuft; er ist mit der exaltierten Donna Diana, einer spanischen Gräfin, verheiratet und befindet sich gegenwärtig gemeinsam mit ihr auf der Flucht, nachdem sie beide den Vater Donna Dianas vergiftet und ihrer Mutter den Schmuck gestohlen haben. Donna Diana verkörpert den Typus des ‚rasenden Weibes‘ (Staiger 1963) wie vor ihr Johann Elias Schlegels (1719–1749) Dido (und im englischen Drama George Lillo [1693–1739] *Millwood*), wie dann Lessings (1729–1781) *Marwood* und Gräfin Orsina, Goethes *Adelheid von Walldorf* (*Götz von Berlichingen*, 1773) und später mit Einschränkung noch Schillers *Lady Milford* (*Kabale und Liebe*, 1784). So sagt sie beispielsweise: „Ich will ihn [den Grafen] verwirren, verzweifeln, zerscheitern durch meine Gegenwart. Wie ein Gott will ich erscheinen, meine Blicke sollen Blitz sein, mein Othem Donner [...]. Er soll in seinem Leben vor keinem Menschen, vor Gott dem Allmächtigen nicht so gezittert haben – die verächtliche Bestie! Wenn ich nur in Madrid wäre, ich ließ’ ihn in meinem Tiergarten anschließen [anketten]!“ (WuB 1, 163) Zu Graf Camäleon gehört noch der Diener Gustav und zu Donna Diana die Amme Babet. Und nicht

zuletzt ist da noch der schon erwähnte Prinz Tandi, der ‚edle Wilde‘, dem in Europa allerlei Enttäuschungen bevorstehen.

Die Handlung entwickelt sich in zwei gegen Ende hin miteinander verbundenen Strängen. Der Prinz hat in Dresden Herrn von Biederling kennengelernt und ist nach Naumburg gekommen, wo er sich in Wilhelmine verliebt. Graf Camäleon, der in einiger Entfernung Donna Diana hat sitzen lassen, taucht auf, macht sich an Wilhelmine heran, wird aber vom Prinzen in die Schranken gewiesen. Wilhelmine erwidert des Prinzen Zuneigung, die Eltern willigen ein, sodass bereits im dritten Akt die jungen Leute ein Paar sind. Dazwischen geschoben sind einige Szenen, die – mit Donna Diana im Zentrum – den zweiten Handlungsstrang bilden. Donna Diana ist gerade noch dem Versuch von Camäleons Diener Gustav, sie zu vergiften, entgangen, sie tobt und schäumt ohne Pause, bedroht ihre Amme wiederholt mit dem Tod und beschließt endlich, dem vor ihr geflohenen Grafen Camäleon nachzureisen. Sie erfährt zwar brieflich von ihrer Mutter und mündlich von ihrer Amme, dass sie als Kind vertauscht worden und daher gar nicht Donna Diana sei; das spielt aber für ihr Selbstverständnis keine Rolle. Den erwähnten Typus des rasenden Weibes verkörpert sie eben nicht aus genetisch-biologischen, sondern aus dramaturgischen Gründen, als Gegenfigur zu der sitzamen Wilhelmine.

Der erste Handlungsstrang wird nun ebenfalls mit Komplikationen ausgestattet. Herr von Zopf, von weit her heimkehrend, sucht Familie von Biederling auf und verkündet den glücklich Vermählten Tandi und Wilhelmine, die gerade auf dem Sofa miteinander turteln, eine erschütternde Neuigkeit: „Umarmen Sie sich. Sie sind Bruder und Schwester“ (ebd., 159). Das ist eine Pointe,

deren Verblüffungseffekt bis heute wirksam sein dürfte.

Wie Herr von Zopf herausbekommen hat, ist Tandi der verschollene Sohn der Familie. Dass Eheleute entdecken, dass sie Geschwister sind, das kommt auch schon in Christian Fürchtgott Gellerts (1715–1769) Roman *Leben der schwedischen Gräfin von G**** (1747/1748) vor und ist somit eine Pikanterie, auf die nicht erst L. verfällt. Die Verzweiflung der Jungvermählten ist jedenfalls groß, und zwar derart, dass der mitfühlende Herr von Biederling beschließt, nach Dresden zu reisen, um von dem Konsistorium, der obersten religiösen Behörde des Landes, eine Ausnahmegenehmigung für die ungewöhnliche Ehe seiner Kinder zu erlangen. Erstaunlicherweise gelingt ihm das. Offenbar meinen die Theologen, wie Magister Beza es formuliert, „daß Gott die nahen Heiraten nicht verboten hat“ (ebd., 174) – ihre Moralbegriffe scheinen demnach laxer zu sein als diejenigen der sich sittsam sträubenden vermählten Geschwister und insbesondere Tandis, des ‚Wilden‘, der nicht im Zustand der „Sünde“ (ebd., 170 u. 186) leben möchte.

In der Folge wird bekannt, dass Wilhelmine gar nicht zur Familie gehört, sondern seinerzeit von einer Amme mit Donna Diana vertauscht worden ist. Wilhelmine ist in Wahrheit die Tochter des spanischen Grafen Aranda Velas (vgl. ebd., 181) und seiner Frau, während Donna Diana, vermeintlich die Tochter dieses spanischen Paares, in Wahrheit die Schwester Tandis ist. Daraus ergibt sich, dass Tandi und Wilhelmine ein Paar bleiben können, ohne der Religion und der Tugend zu nahe zu treten. Vertauscht worden sind die Kinder mit Einverständnis der spanischen Eltern, weil bei Wilhelmine der Verdacht einer „englischen Krankheit“ (ebd., 181f.; gemeint ist Rachitis) bestand und sie äußerlich –

aufgrund der fehlenden „Adlernase“ (ebd., 162) – nicht den Erwartungen entsprach.

Es kommt zu einem furiosen Finale: Während eines Maskenballs versucht Graf Camäleon, die unter einer Maske verborgene vermeintliche Wilhelmine zu vergewaltigen und dann, da sich unter dieser Maske in Wirklichkeit Donna Diana verbirgt, diese Letztere zu erwürgen. Donna Diana indessen verwundet ihn mit ihrem Federmesser, und der Diener Gustav, der, rasend verliebt in Donna Diana, drauf und dran gewesen ist, seinerseits den Grafen zu erstechen, erhängt sich – eine Konstellation, die an *Götz von Berlichingen* erinnert (vgl. Schmidt 1878, 28), nämlich an Adelheid von Walldorf, Weislingen und dessen Buben Franz: Adelheid vergiftet Weislingen, und Franz, verliebt in Adelheid, nimmt sich ebenfalls das Leben. In einem angehängten Schluss wird der Baccalaureus Zierau von seinem wackeren Vater verhauen, weil er diesem dessen ständige Besuche des Naumburger „Püppelspiels“ madig machen wollte, dies u. a. mit dem Argument, das „Püppelspiel“ respektiere die „drei Einheiten“ nicht. (WuB 1, 187–190; zum Straßburger Marionettentheater vgl. Genton 1966, 26–28)

Das Stück bietet eine auffällige Sammlung heterogener Motive und Themen, deren Verknüpfung das eigentliche dramaturgische Problem ist, während die Einzelelemente sich durchaus als zeittypisch erkennen und je für sich würdigen lassen. Im Zentrum der eigentlichen Lustspielelemente steht die mit mildem Spott dargestellte bürgerliche Familie – bürgerlich der Gesinnung nach. Herr von Biederling als ‚Projektemacher‘ und Frau von Biederling, die widerstandslos auf die Schmeicheleien und Lügen des Grafen Chamäleon hereinfällt, liefern sich denn auch heftige eheliche Streitereien (vgl. I/3 u. II/7). Dazu kommen neben der sittsamen Tochter

Wilhelmine einige eher schrullig wirkende und insofern typisch lustspielhafte Figuren, unter ihnen der Bürgermeister Naumburgs, nämlich der in das „Püppelspiel“ verliebte Vater des Baccalaureus Zierau.

Das zu dieser Personengruppe gehörende Hauptmotiv, die Liebesgeschichte, ist zart-gefühlvoll gestaltet (ganz im Sinne der Strömung der Empfindsamkeit), der Prinz und Wilhelmine fühlen sich sofort zueinander hingezogen (vgl. I/6 u. II/1) und gehen als Jungvermählte (vgl. III/3) und nachdem sie am Ende einander wiedergewonnen haben (vgl. V/1) behutsam-liebevoll miteinander um. Angereichert wird die Liebesgeschichte um das nicht von vornherein komische, aber jedenfalls Spannung erzeugende Motiv der vertauschten Kinder.

Zu diesem ersten Komplex mit den bürgerlichen Figuren und dem teils spöttischen, teils empfindsamen Ton kommen zwei andere Komplexe hinzu. Da ist zum einen die mit einem Hauch Exotik versehene Figur des Prinzen Tandī und das Thema der Zeit- und Kulturkritik (vgl. Maurach 1996). Tandī ist – wie vor ihm die Vertreter des gleichen Typus – nach Europa gekommen, um „die Sitten der aufgeklärtesten Nationen Europas kennen zu lernen“ (WuB 1, 133). Was er stattdessen zu sehen bekommt, stößt ihn ab: Oberflächlichkeit, Hinterlist, Wollust statt wahrer Empfindung, Brutalität, unter Schminke verborgen, statt echter Tugend, Laster, Niedertracht usw. So lautet jedenfalls die Diagnose des Prinzen, der – in Opposition zu Gesellschaft und Zivilisation – die ‚Natürlichkeit‘ des Menschen verkörpert (vgl. Koneffke 1990), eine Diagnose, die ganz im Sinne Rousseaus (1712–1778) ist (vgl. Diffey 1981, 173–187), auch wenn L. bis zu den Jahren 1774/1775 ein eher ambivalentes Verhältnis zu Rousseau hat (vgl. Diffey 1981, 201 u. ö.; vgl. auch Unglaub 1989, 26).

Da diese Kritik sich auf die „aufgeklärtesten Nationen Europas“ (WuB 1, 133) bezieht, ist die Zivilisationskritik zugleich Aufklärungskritik; Tandī erweist sich in dieser Hinsicht als der wahrhaft Aufgeklärte. Insbesondere wird im Zusammenhang mit dem vermeintlichen Inzest die natürliche Sittsamkeit Tandīs satirisch kontrastiert mit den laxeren Moralauffassungen der angeblich höher stehenden Kultur und Religiosität. Freilich harmoniert der Bericht von dem gottesfürchtigen und gemeinschaftsorientierten Leben in Cumba, den Herr von Biederling liefert (vgl. WuB 1, 155 f.), nicht recht mit der sittlichen und physischen Bedrohung, der Tandī dort ausgesetzt war, wie er in der ersten Szene erzählt (vgl. ebd., 137). Überhaupt sitzt er „als falscher Edler Wilder“, der eben in Wahrheit der Sohn von Herrn von Biederling aus Naumburg ist, zwischen zwei Stühlen, was man – hinter-sinnig – auf L.s Schwanken zwischen „einer eher optimistisch-metaphysischen und einer eher pessimistisch-empiristischen Weltsicht“ zurückführen kann, auf sein „Festhalten an einer apriorischen Moral einerseits und am Primat der sinnlichen Wahrnehmung andererseits“ (Rector 1992, 128, 124 u. 116).

Darüber hinaus – das bildet den zweiten der hinzukommenden Komplexe – wird jene Bürgerwelt der Biederlings auch noch konfrontiert mit ausgesprochen fremdartigen Figuren aus dem Adel, mit dem ruchlosen Grafen Camäleon und der exzentrischen spanischen Gräfin Donna Diana. Mit diesen Figuren verbindet sich eine Handlung, die, wiewohl blutig endend, aufgrund ihrer schrillen Momente wie eine Tragödien-Parodie anmutet. Insofern wird man den *Neuen Menoza* übrigens kaum als eine Tragikomödie im engeren Sinne einstufen können, wenn man darunter ein Drama versteht, in dem nicht nur tragische und komische bzw. lustspiel- und

trauerspielspezifische Züge nebeneinander vorkommen, sondern in dem die tragischen Momente dennoch komisch wirken sollen, während diese tragischen Momente in einer bloßen Tragödien-Parodie gar nicht ernst genommen werden.

Zu guter Letzt erlaubt die Komödie sich in den beiden Schlussszenen noch eine Art Anhang, der nicht mehr zum Stück gehört, eine kleine poetologische Diskussion über die theatrale Illusion und die drei Einheiten und damit implizit den Hinweis, dass sie selbst sich nicht an die Normen der alten Regelpoetik gehalten hat.

Offen bleibt am Ende, wie es um den verwundeten Grafen Chamäleon steht und wie es mit Donna Diana weitergeht, weiterhin wie die noch lebende spanische Gräfin Velas auf die ‚neue‘ Tochter Wilhelmine und wie die Biederlings auf die ‚neue‘ Tochter Diana reagieren. In einer nicht in den Text integrierten Schlussszene stirbt der Graf, nachdem Donna Diana in einem Wutanfall seinen Wundverband abgerissen, an der Wunde gekratzt und mit Fäusten auf ihn eingeschlagen hat (vgl. WuB 1, 722–724). Was mit ihr selbst passiert, bleibt auch da offen. Zu den am Ende offenen Fragen kommt aber auch noch eine Verwirrung dadurch, dass die Amme Babet im zweiten Akt behauptet, selbst die Mutter Donna Dianas zu sein. Babet liest aus einen Brief der spanischen Gräfin Velas an Donna Diana vor: „Babet liest: Dir [...] will ich hiemit den Schleier abreißen und Dir zeigen, wer Du bist. Nicht meine Tochter [...]. Deine Mutter ist ...“; [...]; Donna: Wer ist es?; Babet: Ich.; Donna: So stirb! damit ich auch Muttermörderin werde. [...] Nein Mutter! Mutter! *Küßt ihr die Hand*. Verzeih mir Gott, wie ich dir verzeihe, daß du meine Mutter bist. *Fällt auf die Knie vor ihr*. Hier knie ich und huldige dir, ja ich bin deine Tochter“ (ebd., 139).

Da Donna Diana ihrer Amme offenbar glaubt und hier auch nichts auf einen Scherz, eine Finte oder Ähnliches hindeutet, mag es sich um einen stehen gebliebenen Rest einer älteren Fassung des Stücks mit einer anderen Anlage der Vorgeschichte handeln. Denn später erinnert Donna Diana sich offensichtlich nicht mehr an die eben erwähnte Szene, und an dem sozialen Gefälle zwischen ihr und der Amme ändert sich nichts.

Das Stück versammelt also heterogene Motive und Themen, wenn man nicht gleich von „Brüche[n] und Ungereimtheiten“ sprechen will. Diese „geben aber auch etwas frei, Lust am Unsinn, am Unmaß, an der Inkonsequenz, Spiellust“. (Greiner 1992, 201) Es enthält dementsprechend auch Spielelemente, die sich quer durch die verschiedenen Komplexe hindurch verfolgen lassen und die daher integrativ wirken. Dazu gehört zum Beispiel eine bemerkenswerte Lebhaftigkeit und Beweglichkeit des Bühnengeschehens, eine Beweglichkeit, die zeitweise wie eine komödiantische Haltlosigkeit erscheint: Wilhelmine fällt „in Ohnmacht“ (WuB 1, 128); Prinz „Wirft sich nieder in ein Gesträuch“ (ebd., 136); Donna Diana „Wirft sich auf einen Stuhl“, „springt auf und reißt sie [ihre Amme] zur Erde“. „Hebt sie auf“. „Fällt auf die Knie vor ihr“ (ebd., 139); Prinz liegt „Ihr [Wilhelmine] ohnmächtig zu Füßen“. Wilhelmine „fällt auf ihn“. Herr von Biederling „Fällt hin“ (ebd., 152); Herr von Biederling „wirft ihn [Graf Camäleon] zu Boden“ (ebd., 154); Wilhelmine „fällt auf den Sofa zurück“, „fällt in Ohnmacht“ (ebd., 160); Gustav „fällt vom Pferde“ (ebd., 168); Lahmer „fällt überlang“, „fällt wieder zu Boden“ (ebd., 172f.); Prinz „Fällt auf eine Grasbank“ (ebd., 175); Gustav „Fällt“ (ebd., 182); Graf und Donna Diana „liegen beide auf der Erde“ (so der Kommentar Zieraus). Donna „Faßt ihn [Zierau] an Schopf

und wirft ihn zum Grafen auf den Boden“. – Gustav „hat sich erhenkt“, Graf „Fällt in Ohnmacht“. (Ebd., 184 f.)

Man kann in dieser Art der Haltlosigkeit einen Ausdruck der ‚eloquentia corporis‘, der ‚Beredsamkeit des Körpers‘, sehen und das ständige ‚Fallen‘, symbolisch ausgedeutet, zu guter Letzt noch mit dem Sündenfall in Verbindung bringen (vgl. Benthien 2003).

Das Stück findet bei den Zeitgenossen wenig Zustimmung. Positiv reagieren Merck (1741–1791) und Herder. Merck meint in einem Brief an Friedrich Nicolai (1733–1811) vom 28. 8. 1774: „So ausschweifend als das ganze Märchen ist, so wünschte ichs doch gemacht zu haben“ (Merck 1968, 120). Herder bringt 1776 sogar ein abgewandeltes Zitat aus dem *Neuen Menoza* (mit Angabe der Quelle) in seiner Schrift *Älteste Urkunde des Menschengeschlechts*, was L. in einem Brief an Herder vom 9. oder 10. 10. 1776 staunen lässt: „Es ist eines der merkwürdigsten Jahrhunderte in welchem wir leben. Generalsuperintendent Herder in der tiefsinnigsten aller Theologischen Schriften seiner Zeit zitiert einen Komödianten. Was wird die Nachwelt von seiner Ältesten Urkunde – oder von meiner Komödie denken?“ (WuB 3, 502) Auch Matthias Claudius (1740–1815) ist angetan. In einer Besprechung in seiner Zeitschrift *Der Wandsbecker Bothe* vom 14. 10. 1774 zählt er das Stück zu den „trefflichen Comödien“, die den Leser über das „Hertzeleid bey Lesung der übrigen“ hinwegtrösten. Er liefert eine knappe Inhaltsangabe und schließt mit den Worten: „Mehr Verwicklung und unerwartete Auflösung findet man nicht in vielen Comödien beysammen, und mehr Natur und ächte Empfindung auch nicht. [...] Man wird der Comödie vorwerfen, daß der Prinz aus Cumba weiser und besser sey, als die Baccalaurei in Europa. Er ist nun aber.“

Johann Georg Schlosser, der Schwager Goethes, verfasst sogar eine Verteidigungsschrift: *Prinz Tandi an den Verfasser des neuen Menoza* (1775; Reprint 1993), in der er L. mahnt, sich selbst treu zu bleiben und sich nicht dem Publikumsgeschmack anzupassen. Freilich missfällt ihm die Szene zwischen Tandi und Wilhelmine nach der Hochzeitsnacht (III/3), offenbar, weil es darin eine fast unscheinbare Anspielung auf die Ereignisse der vergangenen Nacht gibt. L. scheint sich das zu Herzen zu nehmen; jedenfalls beschimpft er sich selbst in einem Brief an Herder vom 28. 8. 1775: „Ich verabscheue die Szene nach der Hochzeitsnacht. Wie konnt ich Schwein sie auch malen!“ (WuB 3, 333) Zustimmend wie Heinrich Christian Boie (1744–1806), der Herausgeber des *Göttinger Musenalmanachs* und der Zeitschrift *Deutsches Museum* (vgl. Unglaub 1987, 121), äußert sich später auch der Komponist Philipp Christoph Kayser (1755–1823), ein Jugendfreund Goethes. Er hebt in einem Brief an L. vom 20./23. 2. 1777 „Menoza u. Hofmeister“ positiv hervor, während, wie er freimütig äußert, andere Werke von L. ihm nicht gefallen hätten (WuB 3, 524).

Im Ganzen aber überwiegen die negativen Stimmen; ein zeitgenössischer Briefschreiber behauptet sogar, „die Träume eines betrunkenen Wilden könnten nicht verrückter sein“ (Schmidt 1878, 29). In Wielands (1733–1813) *Teutschem Merkur* meint Christian Heinrich Schmid (1746–1800), dass L. im Vergleich mit Goethe mit „fast noch stärkern Hange zum Sonderbaren“ und „mit reicherm Humor im Komischen“ schreibe; aber seine Stücke seien „zur Bestätigung eines philosophischen Satzes geschrieben“, „der *Hofmeister*, um der Privaterziehung, der romantische [romanhafte, phantastische] *neue Menoza*, um mit Herder des kultivirten Europa zu spotten. Bey

vielen einzelnen vortrefflichen Szenen und Zügen vermißt man in beyden eine gute Anlage des Ganzen.“ (Schmid 1774, 182f.) Dass L. gemeinsam „mit Herder“ über Europa spotte, bezieht sich auf Schmid's vorausgegangenen Kommentar zu Herders Schrift *Auch eine Philosophie der Geschichte zur Bildung der Menschheit* (1774), eine Schrift, die – Schmid zufolge – „die Sitten und Talente der neuern Europäer gar zu sehr herabsetzt“ (ebd., 177). L. dürfte sich über die konstatierte Gemeinsamkeit „mit Herder“ gefreut haben. Jedenfalls vermerkt er in den *Frankfurter gelehrten Anzeigen* vom 18. 7. 1775, „daß meine Komödie lange in den Händen meines engsten Freundes [Goethes] gelegen, ehe ich noch wußte, daß Herder jemals an eine Philosophie der Geschichte gedacht“ (WuB 1, 720). Auch Wieland selbst moniert in seinem *Merkur* „das Romantische“ und spricht von „Abentheuer[n]“, und in Bezug auf die Zugehörigkeit zu einer Gattung sollte das Stück seiner Meinung nach „lieber Mischspiel [Tragikomödie] als Komödie heißen“, da es mehr „Raserey, und Enthusiasmus“ biete „als komische Charaktere“. Er schließt mit dem Rat an die Leser, nur einzelne Szenen und nicht das Ganze auf einmal zu lesen: „Für einige bizarre und unnatürliche [Szenen] werden sie dann desto mehrere finden, wobey ihr Verstand, ihr Herz, und ihr Zwerchfell den heilsamen Anstoß erhalten, der zu neuen Bemerkungen [Entdeckungen] in der moralischen Welt, zu grösserer Empfindsamkeit, und zu besserer Laune geneigt macht.“ (Wieland 1774, 241)

Schmid's und Wieland's Rezensionen sind im Grunde nicht glatte Verrisse, sondern eher gemischte Bewertungen mit kritischen Akzenten (weitere Urteile sind angeführt bei Unglaub 1987, 124–156). Dennoch ist L. angesichts der geringen positiven Resonanz deprimiert, „mutlos“ (WuB 3, 333), wie er am

28. 8. 1775 an Herder schreibt, nachdem er gegenüber Lavater am 8. 4. 1775 noch gemeint hat, er „arbeite gegenwärtig an einer neuen Auflage“ des Stücks „mit sehr wesentlichen Verbesserungen“. (WuB 3, 309) In einem Brief an Gotter (1746–1797) vom 10. 5. 1775 nennt er den *Neuen Menoza* „eine übereilte Komödie“ (WuB 3, 317), ebenso im Juli 1775 gegenüber Sophie von La Roche (1730–1807): „Ein übereiltes Stück, an dem nichts als die Idee schätzbar ist“ (WuB 3, 326).

Eine überarbeitete Fassung des Stücks kommt nicht zustande. Die erwähnte Schlusszene, die nicht in das Drama integriert ist, wäre möglicherweise ein Teil einer überarbeiteten Fassung geworden. In dieser Szene ist Wilhelmine „eine Verwandtin“ des Grafen, der sie begehrt, ohne sich vor der „Blutschande“ zu scheuen (WuB 1, 723); demnach wäre nicht Tandi, sondern der Graf der wiedergefundene Bruder Wilhelmines (vgl. Rosanow 1909, 230). Statt einer überarbeiteten Fassung veröffentlicht L. am 11. 7. 1775 in den *Frankfurter gelehrten Anzeigen* eine *Rezension des Neuen Menoza von dem Verfasser selbst aufgesetzt*, in der er sich zu rechtfertigen versucht. Solche Selbstrezensionen gibt es auch von anderen Autoren, etwa von Schiller (zu den *Räubern*, 1781) und später von Christian Dietrich Grabbe (1801–1836). L. registriert den „Kaltsinn“ des Publikums gegenüber seinem Prinzen Tandi, beharrt aber darauf, dass dieser aufgrund der Vorurteilslosigkeit, mit der er nach Europa kommt, „ein hochachtungswürdiger [...] Mensch“ sei. (WuB 2, 700) Allerdings habe er dem Prinzen andere Figuren, „gewöhnliche Menschen“, gegenübergestellt, bei denen „zu dem Gewöhnlichen“ eine für die Bühne nötige „Verstärkung, eine Erhöhung“ ihrer charakterlichen Konturen hinzugekommen sei. Man kann diese „Verstärkung“, die L. als ein „Grundgesetz

für theatrale Darstellung“ bezeichnet, ruhig als eine tendenziell karikaturistische Verdeutlichung sehen, die hier zweifellos ein viel größeres Gewicht besitzt als im *Hofmeister* und hernach in den *Soldaten* (1776) (WuB 2, 701; vgl. Luserke 1993, 56). Als Beispiele nennt L. Donna Diana und Graf Camäleon, Zierau und Beza (vgl. WuB 2, 701). Dann geht er auf einzelne Bemerkungen Wielands ein (wobei er sich gleich auch auf dessen späteren Kommentar zu seinen *Anmerkungen übers Theater* bezieht [vgl. ebd., 702; Wieland 1775]) und gelangt dabei zur Frage der Gattung, die ihn allgemeinere dramentheoretische Auffassungen entwickeln lässt, besonders zur Zeitgemäßheit einer „komisch und tragisch zugleich“ wirkenden Komödie: „Komödie ist Gemälde der menschlichen Gesellschaft, und wenn die ernsthaft wird, kann das Gemälde nicht lachend werden. [...] Daher müssen unsere deutschen Komödienschreiber komisch und tragisch zugleich schreiben“ (WuB 2, 703). Denn das Publikum, für das sie schreiben, ist selbst ein „Mischmasch von Kultur und Rohigkeit, Sittigkeit und Wildheit“ (ebd., 703f.). Damit setzt L. dem Einwand Wielands, der *Neue Menoza* sei ein „Mischspiel“ und nicht eine Komödie, den Hinweis auf den aktuellen Zustand der Gesellschaft entgegen, für die er schreibe und die sich eben in einem Übergangszustand befinde. Indem er die Gattungsbezeichnung „Komödie“ wählt und dem „Komödienschreiber“ seiner Zeit abverlangt, auch „tragisch“ zu schreiben, vertritt L. eine Auffassung, die im 18. Jh. verbreitet ist, solange die alte Dichotomie von Tragödie/Trauerspiel und Komödie/Lustspiel noch nicht durch die sich etablierende neue Gattung Schauspiel aufgesprengt worden ist, die Auffassung nämlich, dass der Tragödie relativ enge Grenzen vorgegeben sind, während alle Stücke, die nicht eindeutig Tragödien sind,

sich in einem breiteren Spektrum von Komödienarten unterbringen lassen.

In der Romantik wird nicht nur der Autor L. im Ganzen wieder entdeckt, wie Ludwig Tiecks (1773–1853) L.-Ausgabe bezeugt. Vielmehr ist es gerade auch der *Neue Menoza*, für den sich etwa Clemens Brentano (1778–1842) begeistert (vgl. Hinck 1965, 93), während die erneute Wertschätzung von L. im Naturalismus sich dann vor allem auf die sozialkritischen Dramen *Der Hofmeister* und *Die Soldaten* bezieht. Was Brentano frappiert, dass nämlich, wie er meint, *Der neue Menoza* als „ein rührendes edles Stück“ (Hinck 1965, 93) intendiert sei, während es ihn ständig zum Lachen reize, das ist, wenngleich von Brentano ein wenig anders aufgefasst, im Grunde nichts anderes als das, was Wieland die Gattungsbezeichnung „Mischspiel“ erwägen lässt und was L. mit der Notwendigkeit begründet, „komisch und tragisch zugleich [zu] schreiben“. (WuB 2, 703) Und es ist zugleich auch das, was in der Forschung von Anfang an im Zentrum steht: das „Gemisch aus Komödie und Tragödie“ (Rosanow 1909, 231), die Frage, „was bei Lenz gespielt wird“, „Komödie?“, „Tragödie?“ (Zelle 1992, 138–157) Auf der Suche nach Bewertungen, die die heterogenen Elemente in ein Konzept zusammenfassen, ist u. a. vorgeschlagen worden, das Stück als eine „tragi-comédie expérimentale“ (Girard 1968, 293), als eine „literarisierte Improvisationskomödie“ (Pastoors-Hagelüken 1990, 125 u. 176) zu sehen, als „eine apokalyptische Farce“ (Liewerscheidt 1983, 144–152), als ein Melodrama (vgl. Schmidt 1992, 223f.) oder auch als eine in beliebige Richtungen zielende Rundum-Parodie (so Gerth 1988, der argwöhnt, L. habe die Kontrolle über sein Stück verloren). Zum Verständnis der sehr unterschiedlichen Bewertungen muss auch auf den Umstand hingewiesen werden, dass mit

den Begriffen „komisch“ und „tragisch“ hier zum Teil die traditionell spezifisch für ein Lustspiel oder für ein Trauerspiel konstitutiven Elemente gemeint sind, deren Nebeneinander eine ‚Tragikomödie‘ (im älteren Sinn) ergibt, zum Teil aber auch bereits die ästhetischen Qualitäten des Komischen und des Tragischen in Dramen, in denen das Tragische zugleich komisch erscheint und umgekehrt.

In Bezug auf die gattungsgeschichtliche Position des *Neuen Menoza* ist auf die dramaturgisch wichtige Rolle von ‚Situationen‘ und besonders Überraschungssituationen hingewiesen worden, auf die sprechenden Namen und anderes mehr, was auf die Typenkomödie der Aufklärung und auf die Commedia dell’arte zurückverweist (vgl. Hinck 1965). Daraus kann man folgern, dass *Der Hofmeister* und *Die Soldaten* am Beginn einer realistischen Form sozialer Dramatik stehen, während der *Neue Menoza* mehr auf schlagkräftige Situationen als auf ein Gemälde der Gesellschaft aus ist und somit „stilistisch auf einer ‚früheren‘ Stufe steht“ (Hinck 1965, 75) als die eben genannten Dramen. Andererseits ist just der Rückgriff auf „Theatercoups der Commedia dell’arte“ als bewusster Verstoß gegen das „Gebot der Wahrscheinlichkeit“ gesehen worden, begründet als Protest gegen „die als tragisch empfundenen unerträglichen gesellschaftlichen Umstände“ und sogar als Vorverweis „auf das epische Theater“. (Pastoors-Hagelüken 1990, 175) In jedem Fall kann das Stück, nachdem die Gattung der Komödie „in der Tradition Gottscheds von ihrer genuin dionysischen Grundlage [...] abgeschnitten“ worden ist, wieder als eine „dionysische Komödie“ gesehen werden. (Greiner 1992, 205f.)

Werke

Lenz, Jakob Michael Reinhold: Der neue Menoza. Oder Geschichte des cumbanischen Prinzen Tandī. Eine Komödie. Leipzig 1774 (Faksimile in: Jacob Michael Reinhold Lenz: Werke in zwölf Bänden. Hg. v. Christoph Weiß. St. Ingbert 2001. Bd. 4). – Der neue Menoza [...]. Hg. v. Walter Hinck. Berlin 1965. – Der neue Menoza [...], in: Werke und Schriften II. Hg. v. Britta Titel u. Hellmut Haug. Stuttgart 1967, 105–179. – Der neue Menoza [...], in: WuB 1, 125–190. – WuB 2, 699–704 [Rezension des *Neuen Menoza* von dem Verfasser selbst aufgesetzt]. – WuB 3. – Der neue Menoza [...]. Hg. v. Erich Unglaub. München 1987. – Der neue Menoza [...], in: Werke. Hg. v. Friedrich Voit. Stuttgart 1992, 101–172.

Claudius, Matthias: Der Deutsche, sonst Wandsbecker Bothe. Jg. 4 (1774), Nr. 164 (14. 10. 1774) (auch in: Lenz im Urteil dreier Jahrhunderte. Hg. v. Peter Müller. Bern u. a. 1995. Bd. 1, Nr. 52).

Merck, Johann Heinrich: Briefe. Hg. v. Herbert Kraft. Frankfurt a.M. 1968 (auch in: Lenz im Urteil dreier Jahrhunderte. Hg. v. Peter Müller. Bern u. a. 1995. Bd. 1, Nr. 39).

Schlosser, Johann Georg: Prinz Tandī an den Verfasser des neuen Menoza [1775]. Mit einem Nachwort hg. v. Matthias Luserke. Heidelberg 1993.

Schmid, Christian Heinrich: Fortsetzung der kritischen Nachrichten vom Zustande des deutschen Parnasses, in: Der deutsche Merkur. Bd. 8 (1774), 164–201 (auch in: Lenz im Urteil dreier Jahrhunderte. Hg. v. Peter Müller. Bern u. a. 1995. Bd. 1, Nr. 62).

Wieland, Christoph Martin: Der neue Menoza [...], in: Der deutsche Merkur. Bd. 8 (1774), 241. (Auch in: Lenz im Urteil dreier Jahrhunderte. Hg. v. Peter Müller. Bern u. a. 1995. Bd. 1, Nr. 73) – Zusaz des Herausgebers, in: Christian Heinrich Schmid: Anmerkungen übers Theater [...], in: Der Teutsche Merkur. 1. Vierteljahr 1775, 95 f. (auch in: Lenz im Urteil dreier Jahrhunderte. Hg. v. Peter Müller. Bern u. a. 1995. Bd. 1, Nr. 79).

Weitere Rezensionen in: Lenz im Urteil dreier Jahrhunderte. Hg. v. Peter Müller. Bern u. a. 1995. Bd. 1, Nr. 49, 54, 60, 63, 72, 132, 138, 145, 224 und im Faksimile der Erstausgabe, 134*–184*.

Forschung

Benthien, Claudia: Lenz und die ‚eloquentia corporis‘ des Sturm und Drang. *Der Neue Menoza* als ‚Fallstu-

die', in: „Die Wunde Lenz“. J.M.R. Lenz. Leben, Werk und Rezeption. Hg. v. Inge Stephan u. Hans-Gerd Winter. Bern u. a. 2003, 355–371.

Diffey, Norman R.: Jakob Michael Reinhold Lenz and Jean-Jacques Rousseau. Bonn 1981.

Gerth, Klaus: „Vergnügen ohne Geschmack.“ J.M.R. Lenz' *Menoza* als parodistisches „Püppenspiel“, in: JbFDH 1988, 35–56.

Girard, René: Lenz 1751–1792. Genèse d'une dramaturgie du tragi-comique. Paris 1968.

Goedeke 4.1, 782 (*Der neue Menoza; Selbstrezension*).

Greiner, Bernhard: Die Komödie. Eine theatralische Sendung: Grundlagen und Interpretationen. Tübingen 1992.

Hinck, Walter: Materialien zum Verständnis des Textes, in: Jakob Michael Reinhold Lenz: *Der neue Menoza*. Hg. v. Walter Hinck. Berlin 1965, 73–95.

Koneffke, Marianne: Der „natürliche“ Mensch in der Komödie *Der neue Menoza* von Jakob Michael Reinhold Lenz. Frankfurt a.M. u. a. 1990.

Kosch 9, 1227.

Liewerscheidt, Dieter: J.M.R. Lenz' *Der neue Menoza*, eine apokalyptische Farce, in: Wirkendes Wort 33 (1983), 144–152.

Luserke, Matthias: Jakob Michael Reinhold Lenz: *Der Hofmeister – Der neue Menoza – Die Soldaten*. München 1993.

Maurach, Martin: J.M.R. Lenzens ‚Guter Wilder‘. Zur Verwandlung eines Topos und zur Kulturdiskussion in den Dialogen des *Neuen Menoza*, in: JbDSG 40 (1996), 123–146.

Pastors-Hagelüken, Marita: Die „übereilte Comödie“. Möglichkeiten und Problematik einer neuen Dramengattung am Beispiel des *Neuen Menoza* von J.M.R. Lenz. Frankfurt a.M. u. a. 1990.

Pizer, John: Realism and Utopianism in *Der neue Menoza*: J.M.R. Lenz's Productive Misreading of Wieland, in: Colloquia Germanica 27 (1994), 309–319.

Rector, Martin: Die Fremdheit des Eigenen. Wahrnehmungsperspektive und dramatische Form in J.M.R. Lenz' Komödie *Der neue Menoza*, in: Untersuchungen zur polnisch-deutschen Kulturkontrastivik. Hg. v. Jan Papiór. Poznań 1992, 105–135.

Rosanow, M.N.: Jakob M.R. Lenz, der Dichter der Sturm- und Drangperiode. Sein Leben und seine Werke. Übersetzt v. C. von Gütschow. Leipzig 1909 (zuerst russ. Moskau 1901; Nachdruck Leipzig 1972).

Schmidt, Erich: Lenz und Klinger. Zwei Dichter der Geniezeit. Berlin 1878 (der Lenz gewidmete Teil auch

in: Jakob Michael Reinhold Lenz im Spiegel der Forschung. Hg. v. Matthias Luserke. Hildesheim u. a. 1995, 69–126.)

Schmidt, Henry J.: J.M.R. Lenz' *Der neue Menoza*. Die Unmöglichkeit einer Geschlossenheit, in: J.R.M. [!] Lenz als Alternative? Positionsanalysen zum 200. Todestag. Hg. v. Karin A. Wurst. Köln u. a. 1992, 220–228.

Staiger, Emil: Rasende Weiber in der deutschen Tragödie des achtzehnten Jahrhunderts, in: ders.: Stilwandel. Studien zur Vorgeschichte der Goethezeit. Zürich u. a. 1963, 25–74.

Unglaub, Erich: Erläuterungen, Materialien, Nachwort, in: Jakob Michael Reinhold Lenz: *Der neue Menoza*. Hg. v. Erich Unglaub. München 1987, 88–182.

Unglaub, Erich: Ein neuer Menoza? Die Komödie *Der neue Menoza* von Jakob Michael Reinhold Lenz und der Menoza-Roman von Erik Pontoppidan, in: Orbis Litterarum 44 (1989), 10–47.

Zelle, Carsten: Ist es eine Komödie? Ist es eine Tragödie? Drei Bemerkungen dazu, was bei Lenz gespielt wird, in: J.R.M. [!] Lenz als Alternative? Positionsanalysen zum 200. Todestag. Hg. v. Karin A. Wurst. Köln u. a. 1992, 138–157.

Georg-Michael Schulz

Der ungerechte Landvogd oder Klagen eines Patrioten

V: Johann Caspar Lavater u. Johann Heinrich Füssli

E: 1762

D: [Lindau 1762]

Die Flugschrift *Der ungerechte Landvogd oder Klagen eines Patrioten* erschien Ende November 1762 anonym in Zürich. Die Verfasser waren die beiden eben ordinierten jungen Zürcher Theologen Johann Caspar Lavater und Johann Heinrich Füssli. Das Schreiben nötigte die Hochobrigkeitliche Zürcher Regierung, die Amtsgeschäfte des ehemaligen Landvogts Felix Grebel (1714–1787) von Grüningen (Kanton Zürich) genau

zu untersuchen und sich mit den Vorwürfen des Amtsmissbrauchs auseinanderzusetzen. Die jungen Patrioten L. und F. sahen in ihrer Handlung keine revolutionäre Aktion, sondern die Wahrung ihrer Bürgerpflicht und die Umsetzung patriotischer und politischer Tugenden. Um „dem Gesamtwohl praktisch vor allem durch Bekämpfung der Korruption zu dienen“ (Lavater 1944. Bd. 1, 33), machten sie die Obrigkeit auf bestehende Missstände durch Publikation von Schriften und moralischen Wochenblättern aufmerksam. Die in die Geschichte als ‚Grebelfhandel‘ eingegangene politisch kühne Tat in Zürich zeigt zum einen das Aufleben von alten patriotischen Werten gegen Tugend- und Sittenzerfall; zum anderen wurde der ‚Grebelfhandel‘ in seiner unkonventionellen Art durch die Rezeption zum Phänomen des Geniekults.

Am 26. 8. 1762 wurde dem Zürcher Rats Herrn und Constaffel Junker Johann Felix Grebel eine Schrift zugestellt, in der er des schweren Amtsmissbrauchs während seiner Tätigkeit als Landvogt von Grüningen beschuldigt wurde. Als „Tyrann“, „Bösewicht“, „Heuchler“ und „Gotteslästerer“ (JCLW 1.1, 89) wird er in diesem Schreiben aufgefordert, die begangenen Ungerechtigkeiten innerhalb der nächsten zwei Monate wiedergutzumachen, ansonsten würde er öffentlich angeklagt werden. Auch helfe ihm das Ansehen seines Schwagers, des amtierenden Bürgermeisters Johann Jacob Leu (1689–1768), nichts, da dessen Redlichkeit zu groß sei, um sie „einem Bösewicht aufzuopfern“ (ebd., 93). Unterzeichnet war das Schreiben mit der Abkürzung C:H:L:F., hinter welcher sich die Namen Caspar Heinrich Lavater Füßli versteckten, also die Vor- und Nachnamen der beiden Autoren dieses Schreibens. Eine Mitautorschaft von Felix Hess (1742–1768), einem engen Freund und Mitstreiter L.s und F.s

und dem sogenannten ‚Hess-Kreis‘ zugehörig, kann nicht explizit nachgewiesen werden. In den amtlichen Urkunden sind als Autoren der „von ihnen verfaßten Klageschrift unter dem Titul der ungerechte Landvogt“ (STAZ, Ratsmanuale 1763, B II 920) einzig die beiden Theologen L. und F. erwähnt. L. und F. waren beide Zöglinge des am Collegium Carolinum, der Zürcher Hohen Schule, lehrenden Professors Johann Jakob Bodmer (1698–1783). Wie in der Poetik, so lehrte dieser auch an seinem Lehrstuhl für Vaterländische Geschichte am Carolinum (Vorläufer der 1833 gegründeten Universität Zürich) nicht mehr nur die vorgegebenen Strukturen und Daten, sondern zeigte faktische Zusammenhänge der durch Menschen ausgelösten politischen Handlungen. Dies motivierte die jungen Zürcher, sich auch in der Praxis politisch aktiv gegen Tugend- und Sittenzerfall einzusetzen. 1762 hatten sich mehrere zumeist junge Theologen um L. und F. zu einer Gruppe zusammengeschlossen, die gemeinsam die von Bodmer propagierten patriotischen Ideen umzusetzen suchten. Neben diesem Freundschaftsbund wurde 1761/1762 offiziell die Helvetische Gesellschaft in Schinznach gegründet, welche ‚dem Verderben der Zeit‘ durch Ideen zur Verbesserung der Zustände in allen Lebensbereichen entgegensteuern sollte. Im gleichen Jahr 1762 gründete Bodmer in Zürich die Historisch-politische Gesellschaft zu Schuhmachern und die Helvetisch-vaterländische Gesellschaft zur Gerwe. Beide Gesellschaften hatten die Ausbreitung patriotischer und politischer Tugenden sowie die praktische und patriotische Bildung und Erziehung der Zürcher Jugend zu Staatsbürgern und späteren Regenten zum Ziel (vgl. JCLW 1.1, 51). Unter diesen Vorzeichen setzten die jungen Patrioten vorerst eine Schrift direkt an den korrupten ehemaligen Landvogt Grebel auf.

Als dieser innerhalb der gesetzten Frist nicht reagierte, legten sie am 29. 11. 1762 die auf den 21. 11. 1762 datierte, in 150 Exemplaren in Lindau gedruckte Flugschrift *Der ungerechte Landvogd oder Klagen eines Patrioten* versiegelt vor die Haustüren der wichtigsten 50 Zürcher Magistraten. Da die Verfasser in ihrer Flugschrift direkt an das patriotische und patriarchalische Gewissen einzelner Mitglieder des Großen und Kleinen Rats appellierten, doch endlich aufzuwachen und die begangenen Missstände anzugehen, kam die Zürcher Obrigkeit, die sich mit Bürgermeister Leu selbst auf die Patriarchaltheorie von Familie und Staatswesen stützte, nicht umhin, sich mit diesem anonym verfassten Schreiben auch offiziell zu befassen. Zudem waren unter den Ratsadressaten ältere Schüler von Bodmer, welche selbst in Zürich durch die Gründung verschiedener wissenschaftlicher und ökonomischer Gesellschaften Reformen eingeführt hatten und wohl befürchteten, dass Bodmer der Spiritus Rector dieser Schrift sein könnte. Da die Flugschrift allgemein unter der Bevölkerung für großes Aufsehen sorgte und wegen ihrer brisanten Thematik auch nicht als Schmähschrift abgetan werden konnte, nahm sich der erste der beiden amtierenden Bürgermeister der Stadt, Johann Caspar Escher (1678–1762), der Angelegenheit an. Am 4. 12. 1762 wurde durch den „hochlobl. Magistrat“ verkündet, dass es zwar sehr „missbeliebig zuvernehmen gewesen“, „vergangenen Montag abends, eine getrukte Schrift unter dem Tittel der ungerechte Landvogt, ohne Unterschrift &: Namen [...] auf eine illegale &: unverantwortliche Weise“ erhalten zu haben, doch forderte er den Urheber derselben auf, sowohl Beweise für Grebels Schuld zu liefern als sich selbst „von unten gesetztem Dato an, innert Monats Frist“ den Behörden zu stellen. Zudem bittet der Magistrat in seinem Schrei-

ben die Bevölkerung von Grüningen, sich mit „Beschwerden &: Klägten“ bei den Gnädigen Herrn zu melden, falls sie bedrängt oder hintergangen wurden. L. und F. verstärkten die Aufforderung mit einem eigenen Schreiben, in welchem sie es als Pflicht der Obrigkeit wie auch der Bevölkerung sehen, sich der Sache anzunehmen. Mit ihrem Einsatz bewirkten sie, dass bereits Mitte Dezember eine ansehnliche Liste mit Grebels Vergehen vorlag, die nun von einer eigens einberufenen Kommission bearbeitet wurde. L. und F. gaben ihrerseits ihr Inkognito auf und stellten sich am 20. Dezember der Untersuchungskommission des Magistrats. Am 21. Dezember floh Grebel aus Zürich, während die Ankläger bis zu ihrem Freispruch am 5. 3. 1763 arretiert blieben. Vorgeworfen wurde ihnen nicht die Sache als solche, sondern ihr unrechtmäßiges Vorgehen, mit welchem sie den Fall aufgegriffen hatten. Nachdem der Rat die Klagen der Bevölkerung von Grüningen eingesehen und begutachtet hatte, wurde Grebel am 28. 2. 1763 in Abwesenheit zu einer Geldstrafe verurteilt, aller Ehren und Ämter enthoben und z. T. auch seines Hab und Guts beraubt. Zudem löschte man alle Ehrenzeichen auf Schloss Grüningen und verwies den Verurteilten lebenslang des Landes. Fünf Tage später erfolgte das Urteil über L. und F. Sie mussten wegen „der unleidlichen [nicht duldbaren] &: der Verfassung unseres Staates zuwiderlaufenden Mitteln, deren sie sich in Ausstreüung dieser Schrift bedient“ (JCLW 1.1, 82) hatten, und wegen mangelnden Respekts Abbitte vor der Obrigkeit leisten und dieser versichern, dass sie ihr in Zukunft wieder die ihnen zustehende Achtung entgegenbrächten. Bodmer jubelte zwar, dass „Jünglinge alte Männer aus dem politischen Schläfe geweckt“ (Lavater 1944. Bd. 1, 34) hätten, doch für die jungen Zürcher Theologen schien es nun opportun,

sich – bis sich die Wogen in Zürich gelegt hatten – aus der Stadt zu entfernen. Daher traten sie zusammen mit Felix Hess und dem nach Berlin zurückkehrenden Johann Georg Sulzer (1720–1779) als Mentor ihre Bildungsreise nach Deutschland an.

Die Flugschrift *Der ungerechte Landvogd oder Klagen eines Patrioten* beginnt mit einem Zitat aus Albrecht von Hallers (1708–1777) 1731 verfasstem Gedicht *Die verdorbenen Sitten*. In den neun eingangs aufgeführten Versen verweist der Universalgelehrte Haller auf die Pflichten des Bürgers, nicht sein eigenes Glück zu suchen, sondern sich als „Werkzeug vom Geschicke“ in den Dienst des Landes zu stellen. Der eigentliche Text der Klageschrift setzt mit Plutarchs Wachruf an Brutus ein: „Du, Brutus! und du schläfst? ach wann du lebstest!“ (JCLW 1.1, 79) Die Schlafmetaphorik, die für den Stadtstaat Zürich steht, der trotz des längst bekannten Unrechts in Grünlingen nichts zur Rechtsklärung unternommen hatte, zieht sich durch die ganze Klageschrift hindurch. Adressat derselben ist denn auch nicht einzig der angeschuldigte ehemalige Landvogt Grebel, sondern sind auch Gott und der Magistrat von Zürich, welcher namentlich aufgerufen wird, gegen die Verbrechen von Grebel vorzugehen. Die Schrift *Der ungerechte Landvogd* beginnt mit der Klage des Schreibers, dass er als Patriot genötigt sei, „unter einem Volk zu wohnen, unter dessen Landvögden Tyrannen“ seien und dessen „Richter die Ungerechtigkeit zudeken“, und er fragt, ob denn niemand seine Klagen höre und aufstehen und Rache fordern wolle: „Ist denn kein Patriot mehr in Zürich?“ (ebd.) Mit diesem Aufruf appelliert der Schreiber – wie Haller im Eingangszitat – an die patriarchalische Forderung, sich für das Geschick des Staates einzusetzen und nicht aus Bequemlichkeit und Angst die Augen vor dem Un-

recht zu verschließen. In seinem politischen Rechtsverständnis sieht es der Kläger als seine Bürgerpflicht an, Klage gegen den Gottlosen zu erheben. So nennt er denn auch den Namen und die Vergehen des Beschuldigten. Dieser habe seine Untertanen nicht nur ihrer Habe beraubt, sondern sie auch bewogen, gegen ihn zu sprechen, damit er sie doppelt bestrafen konnte. Er habe Witwen ihr Erbe entzogen und rechtschaffene Vögte gegen gottlose ausgetauscht; ihm sei keine Bosheit zu groß und keine Grausamkeit zu abscheulich gewesen. Der Kläger bittet im Folgenden denn auch nicht nur den Magistrat von Zürich, seine Hand gegen diesen Gottlosen zu erheben und die Elenden vor demselben zu schützen, sondern Gott selbst. „Aber! Ach! er gehet noch frey herum – er bleibt Bürger – er geht in den Rath, wo die Väter des Landes von dem Wohl desselben sich unterreden – Er! den die ganze Bürgerschaft verabscheut, keine Gesellschaft ohne Zittern bey sich hält – Der Fingerzeige des Frommen und Gottlosen! Ach der geht noch frey herum, ist ein Glied unsers Rats“ (ebd., 82). Die Kläger L. und F. rufen nun einzeln die Bürgermeister Escher und Leu, die Landvögte Felix Nüscherer und Hans Ulrich Schwerzenbach, den Constafelherrn Johann Heinrich Orelli und auch Bodmers ehemalige Schüler Johann Conrad Heidegger, Salomon Hirzel und Johann Heinrich Schinz auf, aus ihrem politischen Schlaf zu erwachen und ihre ihnen als Ratsmitgliedern auferlegten Pflichten zu erfüllen: „Ihr seyd es dem Staat, ihr seyd es Gott, ihr seyd es euch selbst schuldig – Seyd Männer! Seyd Bürger! Seyd Väter des Staates!“ (Ebd., 82f.) Die Verfasser legen daraufhin der Regierung ihre Klageschrift mit den darin enthaltenen Anschuldigungen zu Füßen und verstärken ihr Anliegen um Aufdeckung derselben durch die Berufung auf Helden vergangener Zeiten

wie Brutus, Tell und Baumgarten. Wie diese sich für den Erhalt von patriarchalischen Werten, staatlichen Freiheiten und gegen Tyrannen eingesetzt hätten, so sollte sich auch der Zürcher Magistrat wieder auf freiheitliche Werte besinnen. Zudem verweisen sie auf die Eigenverantwortung eines jeden einzelnen Bürgers, der sich wie Johann Rudolf Meyer in Luzern gegen die Veruntreuung zur Wehr setzen müsse, auch wenn er deswegen verurteilt werde, keine Auszeichnungen erhalte, dafür aber vor seinem Gewissen und dem gerechten Auge Gottes bestehen könne. Zum Schluss fordern die Kläger den angeklagten „erzgotlosen Bösewicht“, den „meineidigen Tyrannen“ und „schwerdtwürdigen Übeltäter“ Grebel auf, entweder für seine begangenen Taten einzustehen oder aber seine Unschuld zu beweisen: „Ich werde nicht schweigen, nicht ruhen, bis du deinen Raub zurückgegeben, und als ein faules Glied unsers Staates abgehauen bist – oder du wirst mir beweisen, daß ich unrecht habe.“ (Ebd., 84)

Die auf vier in Oktavseiten gedruckte Klageschrift *Der ungerechte Landvogd oder Klagen eines Patrioten* wurde in Zürich gelesen, zerstört oder weitergereicht, sodass von den rund 150 gedruckten Exemplaren bald einmal nur noch wenige übrig blieben. Vorerst wurde die in Zürich für Furore sorgende Klageschrift denn auch fast ausschließlich lokal diskutiert. Dies änderte sich aber, als 1769 dieselbe in einer Sammlung verschiedener Schriften zum ‚Grebelhandel‘ als *Der von Jo. Caspar Lavater glücklich besiegte Landvogt Felix Grebel* in Arnheim anonym gedruckt erschien. L. selbst versuchte sich nach seiner Rückkehr aus Deutschland 1764 der Diskussion um den ‚Grebelhandel‘ möglichst zu entziehen und sich weniger als Patriot denn als junger Theologe und angehender Autor zu positionieren. Auf seiner Bildungsreise

mit F. und Hess über Berlin nach Barth in Schwedisch-Pommern hatte L. bedeutende Gelehrte und Dichter kennengelernt und wurde während seines gut neun Monate dauernden Aufenthalts bei dem aufgeklärten Reformtheologen Johann Joachim Spalding (1714–1804) nun auch in die europäische Literatur eingeführt. Die Freundschaft mit F. blieb auch nach L.s Rückkehr bestehen, obwohl dieser weiter nach London gereist war, um sich dort als Maler ausbilden zu lassen. So kehrte L. mit seinem Freund Hess nach Zürich zurück und begann literarisch tätig zu sein, indem er erste Schriften veröffentlichte und das Wochenblatt *Der Erinnerer* (1765–1767) herausgab. In dem gelehrten Arzt Johann Georg Zimmermann (1728–1795) fand er zudem einen zuverlässigen Mentor und Freund, der ihn auf seinem weiteren literarischen Weg begleitete und unterstützte. Als 1768 der erste Band seines dreibändigen Werks *Aussichten in die Ewigkeit* erschien, sah sich L. nun nicht mehr als junger Zürcher Patriot, sondern als Theologe und angehender Pfarrer, der sich literarisch mit seinem christuszentrierten Weltbild, mit seinen Selbstzeugnissen, seinen pädagogischen und philosophischen Ideen und seiner Physiognomik in Europa platzieren wollte. Dennoch holte ihn seine frühe Schrift mit seinen mutigen Aussagen und dem gewagten Vorgehen immer wieder ein, sei es, dass Zimmermann darauf angesprochen wurde und über L.s Vorgehen Auskunft geben musste, sei es, dass Goethe ihm nach ihrer ersten Begegnung in Bad Ems 1774 begeistert schrieb, dass eine „solche That“ wie der ‚Grebelhandel‘ „hundert Bücher“ gelte und L. ihm doch alles genau schreiben solle. (Ebd., 74) Auch in den achtziger Jahren des 18. Jh.s, als es in vielen Ländern nach Rebellion aussah, wurde die Thematik um den patriotischen Geist sowohl in Deutschland von

Schiller als auch in Holland neu aufgegriffen. So erschienen 1785 und 1786 in Den Haag bei Jan Verlem zwei niederländische Übersetzungen der 1769 in Arnheim gedruckten Schrift *Der von Joh. Caspar Lavater glücklich besiegte Landvogt Felix Grebel* aufgrund des Interesses der niederländischen Bevölkerung an demokratischen und patriotischen Ideen.

Mit ihrer Flugschrift *Der ungerechte Landvogt oder Klagen eines Patrioten* hatten sich L. und F. im Freundschaftskult mit anderen zumeist jungen Theologen für die politischen Rechte innerhalb ihres Staates eingesetzt und sich damit gegen die Obrigkeit aufgelehnt. Dies taten sie als junge, von Bodmers aufgeklärtem Gedankengut inspirierte Patrioten nicht um ihrer selbst, sondern um der Gemeinschaft willen und setzten damit das Gemeinschafts- über ihr Eigenwohl. In seiner Entwicklung fokussierte sich L. in den folgenden Jahren in seinem literarischen Werk auf die Bestimmung des Menschen nicht mehr nur als Mitglied innerhalb der Gesellschaft, sondern in Eigenverantwortung dem Schöpfer gegenüber. Als Abbild Gottes wurde der Mensch Teil der göttlichen Schöpfung und im Geniediskurs des SuD zum Inbegriff von Kraft und Empfindung. Aus diesem Grund nahm Goethe auch L.s Klageschrift 1774 wieder in die Diskussion mit auf, da sie sich mit ihrer Binnenkritik an einem festen System in die Rezeption des Geniekults gut einpasste, obwohl L. und F. sie nicht für ihr eigenes, sondern für das Wohl des Staates und in Bürgerpflicht geschrieben hatten.

Werke

Lavater, Johann Caspar: Johann Caspar Lavaters ausgewählte Werke. Hg. v. Ernst Staehelin. 4 Bde. Zürich 1943. – Ausgewählte Werke in historisch-kritischer Ausgabe. Bd. 1.1: Jugendschriften 1762. Zürich 2008 (= JCLW); Ergänzungsband: Bibliographie der Werke

Lavaters. Verzeichnis der zu seinen Lebzeiten im Druck erschienenen Schriften. Hg. v. Horst Weigelt. Zürich 2001.

Forschung

Gessner, Georg: Johann Caspar Lavaters Lebensbeschreibung von seinem Tochtermann Georg Gessner. 3 Bde. Winterthur 1802.

Luserke, Matthias: Sturm und Drang. Autoren – Texte – Themen. Bibliographisch ergänzte Ausgabe. Stuttgart 2010, 55–56.

Tröhler, Daniel: Republikanismus und Pädagogik. Pestalozzi im historischen Kontext. Weinheim 2005.

Weigelt, Horst: Johann Kaspar Lavater. Leben, Werk und Wirkung. Göttingen 1991.

Wysling, Hans (Hg.): Johann Caspar Lavater, in: Zürich im 18. Jahrhundert. Zürich 1983, 170–188.

www.lavater.com

Ursula Caflisch-Schnetzler

Der verbannte Göttersohn. Erste Unterhaltungen

V: Friedrich Maximilian Klinger

E: 1777

D: Gotha 1777

Klinger machte es spannend. Am 5. 9. 1777 schrieb er von Frankfurt nach Gotha an Friedrich Wilhelm Gotter (1746–1797): „Mein lieber Gotter! Ich schick dir hier einige Bogen Mspt [Manuskript], und bitte dich dieselben gleich an Ettinger zum Druk zu geben *ohne daß er meinen Namen drukt noch nennt*. Auch muß es *ohne Drukort* geschehen, und *noch auf diese Messe*. Die Suite davon ist bereits auch fertig, ich will aber erst die Gesichter hierüber sehen“ (zit. nach Rieger 1880, 410). Es ist allerdings ungewiss, ob K. tatsächlich bereits mehr geschrieben hatte oder ob es sich bei der ‚fertigen Suite‘ um eine strategische Behauptung mit Blick auf den Verleger handelte (vgl. ebd., 237; Klinger 1913. Bd. 3, 335; Hering

1966, 110). Nach der Veröffentlichung des Fragments meldete K. im Dezember seinem Freund Wilhelm Heinse: „Den ersten Wisch vom *Götter Sohn* hab ich drukken lassen um zu probiren wie mans verdaut. Laß dirs im Buchladen hohlen.“ (Zit. nach Rieger 1880, 416) Da war von weiteren Szenen schon keine Rede mehr, stattdessen berichtete K. von seinem neuen Romanprojekt *Orpheus* (vgl. ebd.). 1779 wurde *Der verbannte Göttersohn* als Anhang zum dritten Teil des *Orpheus*-Romans noch einmal abgedruckt, 1787 dann im dritten Band der Dramensammlung *Theater* (vgl. Goedeke 4.1, 806). Weitere Szenen sind nicht überliefert.

Das Fragment besteht aus zwei Szenen. In der ersten monologisiert Jupiter, „in Morgenkleidung“, in seinem „Pallast“ auf dem Olymp über seine Rolle. Obwohl er „der größte der Götter“ ist (Klinger 1787. Tl. 3, 403), plagt ihn Unzufriedenheit: Sorgen, „Langeweile“ und die ewigen Wünsche der egoistischen Menschen. Er ist es leid, „iedes Narren Jupiter zu seyn“ (ebd., 404), und weiß doch auch, dass die Menschen nur deshalb „so kurzsichtig, schwach, lächerlich, dumm, verzerrt, verschoben, verzwittert, halb, ganz und widersinnig“ (ebd., 405) sind, weil er sie so gemacht hat. Die Geschöpfe des Prometheus dagegen „brauchen“ in ihrer Gottgleichheit „keinen Jupiter“. (Ebd., 406) Gerade als er sich angesichts seines Selbstekels ermahnt, dem Machtanspruch seines Widersachers Dios nicht auch noch Vorschub zu leisten, erscheint der Götterbote Merkur mit Kunde von jenem Göttersohn. Jupiter hat Dios, der „jedes Weiberherz“ (ebd., 408) und insbesondere Juno an sich zu fesseln vermochte, vom Olymp verstoßen. An einem Felsen im Ägäischen Meer soll er nun einsam und machtlos seine Tage fristen. Jupiter beschließt, das „Donnerhabit“ anzulegen, und rafft sein Selbstbe-

wusstsein zusammen: „Ich bin Jupiter, und ein guter Jupiter, und die Kanaille da unten verdient keinen bessern. [...] Ihre Eitelkeit giebt mir nicht mehr, als sie selbst haben.“ Merkurs Einwand, auch bei den Menschen entschuldigten „schlechte Könige“ (ebd., 409) sich mit diesem Argument, verweist auf die zeitgenössisch übliche Praxis, absolutistische Herrscher mit Zeus gleichzusetzen. Jupiter erinnert an einen seiner Geniestreiche: Er habe den Menschen den Fortpflanzungstrieb gegeben, sodass sie trotz ihrer beklagenswerten Existenz niemals aussterben. Die Szene schließt mit Merkurs Huldigung: „Es lebe Zevs der Weisel!“

In der zweiten Szene erwacht Dios „am Gestade des Ägäischen Meers“ und begrüßt die Sonne: „Titan! Titan!“ (Ebd., 410) Sie soll der Göttin Juno seine Liebe übermitteln. Vor Jupiter will er keine Schwäche zeigen: „Ich nehm es auf mit dir Vater Zevs! [...] Dios Herz sättigt und füllt das Bewußtseyn, daß der Donnerer vor ihm zitterte.“ (Ebd., 411f.) Er will, solange noch „Götterkraft“ (ebd., 411) in ihm steckt, den Menschen die Augen öffnen und sie aus Jupiters Sklaverei befreien. Da erscheint Juno „auf ihrem Pfauenwagen“ (ebd., 412). Die beiden versichern einander überschwänglich ihre Liebe, die die Erde dem Olymp gleich mache, ihn gar überwinde. Das Kräfteressen von Vater und Sohn als zentrales Thema des Fragments prägt auch die Namenswahl: Dios ist wahrscheinlich abgeleitet von den Dioskuren (in der Bedeutung von ‚Jupiters Söhne‘; vgl. Hedrich 1770, 943), Dio, wohl eine Schwester, wird im Personenverzeichnis ebenfalls genannt.

Die Sprache in der ersten Szene ist von einer plastischen Bildlichkeit, die im Gegensatz zu den bedeutungsschweren Themen des Weltenlenkers steht und damit eine satirische Diskrepanz erzeugt. Jupiter präsentiert sich

als derber, selbstverliebter Polterer im Ton der SuD-Kraftmenschen: „Glaubt nicht jeder Schufft, man sey um seinetwillen allein da, und nicht um des Ganzen willen, und das Universum, das doch, bey meinem Bart, ein ansehnlicher Klumpen ist, ließe sich gouverniren, wie eine Pfeffermühle. Mir! Mir! Ich! Ich! das sind die Laute, mit denen sie mein Gehör geißlen. Gäb ich ihnen meine Gotttheit mit allen Zugaben, ihr Herz hätte nicht genug, und sie raufte mir meinen alten Bart obenein aus, um ihre Polster auszustopfen.“ (Klinger 1787. Tl. 3, 404 f.) Die zweite Szene dagegen ist frei von Komik, hier herrscht durchgehend ein pathetischer Ton. Wenn Dios und Juno sprechen, häufen sich die Interjektionen und Wiederholungen, ein typisches Merkmal der gefühlsbetonten Sprache des SuD: „Dios! Dios! Allmacht und Gottheit sind nur an deinem Hals. [...] Liebe und Genuß nur an deinem Busen! Mächtiger! Mächtiger! wühle und wüthe! deine Göttin an deinem Hals, von dir allein erkannt, von dir allein geliebt!“ (Ebd., 413) So ergreift das Fragment schon durch die sprachliche Gestaltung Partei für den vom Olymp verstoßenen Göttersohn. Ihm wird erfüllte Liebe zuteil, während Jupiters Rede zwar voller sexueller Anspielungen ist, er aber von Eifersucht und Rachsucht getrieben wird. Als verbannter Göttersohn tritt Dios das Erbe von Prometheus an, dessen Ideal der gottgleiche Mensch ist. Dieses Motiv war im SuD weitverbreitet zur Feier des Künstlergenies oder allgemeiner des selbstbewussten Individuums (vgl. etwa Goethes Hymne *Prometheus*, E: 1773, D: 1785).

K.s Text konfrontiert darüber hinaus zwei Herrschertypen: den allmächtigen Absolutisten (Jupiter), der auf seine Untergebenen herabblickt und sie klein hält, damit sie ihn fürchten, und den Herrscher auf Zeit (Dios), der sich zu den Menschen hinabgibt und

sie lehrt, ihm gleich zu werden. Dios will den Geist der Menschen „von der Kette entfehlen“, die Jupiter „ihnen angelegt“ hat, „wie man dem edlen Roß den Zaum anlegt, um es in seinen Dienst zu zwingen. Die Starken und Großen will ich mit meiner Allmacht anzünden, und die Schwachen dahinbringen, daß sie deine Bildsäulen mit Ruthen peitschen.“ (Ebd., 412) Hering spricht von einer Gegenüberstellung zweier Weltordnungen: einer „verächtliche[n] sinnlose[n]“ und der „sinngewaltige[n] schöpferische[n] Gegenkraft des Genies“ (Hering 1966, 112). Elitär bleibt das Geniekonzept dennoch: Nicht nur Jupiter, auch Dios geht selbstverständlich davon aus, dass es unter den Menschen starke und schwache gibt.

Die Freundschaft mit Heinse weckte K.s Interesse für die Antike. Er selbst nennt Lukians *Göttergespräche* als Vorbild für seinen Text (vgl. Rieger 1880, 232 f.). Hering zählt den *Verbannten Göttersohn* zur „Kategorie wichtiger Nichtigkeiten“ (Hering 1966, 110) und meint damit ein Sammelsurium von kleinen Dramen, Literatursatiren und Farcen, die von den SuD-Autoren vor allem zur Rezeption im Kreis der Dichterfreunde bestimmt waren (vgl. Goethes *Götter, Helden und Wieland*, 1774; Lenz' *Pandämonium Germanikum*, E: 1775, D: 1819; Schillers *Körners Vormittag*, E: 1787, D: 1863; Lenz' *Tantalus*, 1798).

Seit Goedeke „die geniale Selbstporträtierung“ im *Verbannten Göttersohn* der „launige[n] Selbstverspottung“ im *Plimplanasko* (1780) gegenübergestellt hat (Goedeke 4.1, 801), wird der Text autobiographisch gelesen, das gipfelt in Gert Uedings Monographie von 1981, die den Titel *Friedrich Maximilian Klinger. Ein verbannter Göttersohn. Lebensspuren 1752–1831* trägt. Ueding hält das Fragment für „die maßloseste Konfession der Geniezeit“ und beruft sich dabei auch auf K.s

Brief an Schleiermacher vom August 1777, in dem K. sich als einen von „Prometheus wahren Söhnen“ bezeichnet und am Ende auch „Dios der Göttersohn“ erwähnt wird (Rieger 1880, 409 f.; Klinger 1981, 11 u. 55; vgl. auch Klinger 1913. Bd. 3, 335). Darüber hinaus hat die Forschung K.s Fragment „als kritische Auseinandersetzung mit dem Geniebegriff“ (Hering 1966, 41) verstanden. In der Tat enthält der Text viele Topoi des SuD (Genie, Leidenschaft, Sexualität, Kraft, Vater-Sohn-Konflikt), man kann aber auch Herings „Unbehagen“ angesichts „der hohen Einschätzung dieses Werkchens in der Forschung“ teilen: „Das Bruchstück ist nur der skizzenhafte Entwurf eines Anfangs“. (Ebd., 110) In der neuesten Forschung findet der Text wenig Beachtung. Poeplau widmet ihm nur einen Absatz, in dem sie auf K.s Geniekonzeption eingeht (vgl. Poeplau 2012, 71).

Werke

Klinger, Friedrich Maximilian: Der verbannte Göttersohn, in: F.M. Klinger's Theater. Theil 3: Medea. Der Derwisch. Stilpo. Riga 1787, 399–414. – Friedrich Maximilian Klingers dramatische Jugendwerke. In drei Bdn. hg. v. Hans Berendt u. Kurt Wolff. Bd. 3: Stilpo und seine Kinder / Der verbannte Göttersohn / Prinz Seiden-Wurm / Der Derwisch. Leipzig 1913, 121–132, 334 ff. – Klinger, Friedrich Maximilian: Ein verbannter Göttersohn. Lebensspuren 1752–1831. Eine Auswahl aus dem Werk hg. u. eingeleitet v. Gert Ueding. Stuttgart 1981.

Forschung

Goedeke 4.1, 800–801.

Hering, Christoph: Friedrich Maximilian Klinger. Der Weltmann als Dichter. Berlin 1966.

Hederich, Benjamin: Gründliches mythologisches Lexikon. Darmstadt 1996 [Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1770].

Poeplau, Anna: Selbstbehauptung und Tugendheroismus. Das dramatische Werk Friedrich Maximilian Klingers zwischen Sturm und Drang und Spätaufklärung. Würzburg 2012.

Rieger, M[ax]: Klinger in der Sturm- und Drangperiode. Mit vielen Briefen. Darmstadt 1880, 232–237, 409–410, 415 ff.

Grit Dommes

Der Wandsbecker Bothe

Hg.: Matthias Claudius

D: Wandsbek 1771–1775

Der Wandsbecker Bothe, ab 1773 *Der Deutsche*, sonst *Wandsbecker Bothe* erschien in fünf Jahrgängen zwischen dem 1. 1. 1771 und dem 28. 10. 1775 vier Mal wöchentlich auf schlechtem Papier in Quart unter der Herausgeberschaft des nicht namentlich hervortretenden Matthias Claudius (1740–1815) im Verlag des Hamburgers Johann Joachim Christoph Bode (1731–1793). Sitz der Redaktion war das damals unter dänischer Regierung stehende Dörfchen Wandsbeck in Holstein, heute der Hamburger Stadtteil Wandsbek. Es gehörte dem dänischen Schatzmeister, Kaufmann und Sklavenhändler Heinrich Carl Graf von Schimmelmann (1724–1782), der die örtliche Zeitung, den *Wandsbeckischen Mercurius*, die – unbehelligt von der städtischen Zensur – vor allem Klatsch aus dem nahen Hamburg brachte, auflöste und mit Bode zum Jahresbeginn 1771 mit anderem Namen neu gründete (vgl. Kranefuss 2011, 78 f.). Der von Bode eingesetzte Redakteur C. hatte in Hamburg bereits die *Adreß-Comtoir-Nachrichten* geleitet, wo er neben Lyrik bereits die Form des launigen Feuilletons erprobt hatte, die er später vervollkommen sollte (vgl. Rowland 1990, 26–29). Außerdem war C. im intellektuellen Leben Hamburgs und Deutschlands gut vernetzt, kannte unter anderem Lessing (1729–1781), Gerstenberg, Herder, Hamann und Klopstock.

Der *Wandsbecker Bothe* war nach dem damals üblichen Muster einer Staats- und gelehrten Zeitung aufgebaut, jede Ausgabe bestand aus einem politischen Teil, der etwa drei Viertel der vier Druckseiten einnahm, sowie ‚gelehrten Sachen‘ am Ende des Blattes mit Abhandlungen und Nachrichten, Rezensionen und Gedichten. Der politische Teil – mehrheitlich von C. und Bode verfasst – setzte sich wie der zahlreicher anderer Zeitungen der Zeit aus Neuigkeiten zusammen, die man von anderen Blättern übernahm; selten hatte man Freunde im In- und Ausland als Beiträger. Bedeutender ist der gelehrte Teil des *Wandsbecker Bothen*, den hauptsächlich C. besorgte, dem es zunehmend auch gelang, namhafte auswärtige Beiträger zu gewinnen, so lieferten unter anderem Gleim (1719–1803), Ramler (1725–1798), Zachariä (1726–1777), Lessing, Klopstock, Bürger, Hölty (1748–1776), die Brüder Stolberg (1748–1821; 1750–1819), Voß (1751–1826) und Goethe poetische Beiträge; auch unter den größtenteils nicht oder mit beliebig gewählten Kürzeln gezeichneten Rezensionen befinden sich von Herder, Lessing oder Gerstenberg verfasste Stücke. C. selbst verfasste 75 bekannte Rezensionen für sein Blatt.

Auf dem Titelpuffer des *Wandsbecker Bothen* sieht man auf der Einfassung des Zeitungsnamens oben links eine Eule (die Weisheit) sitzen, rechts von ihr einen Dudelsack spielenden Genius (die Poesie?), unten jedoch vier quakende Frösche (die Dummheit?), auf die die Eule herabschaut. Schon hier zeigt sich die spielerische, freundlich-humorvolle Eigenart, mit der C. seine Zeitung führt. Der Hauptunterschied zu anderen Blättern dabei ist, dass er den Namen der Zeitung nicht als Allegorie versteht, sondern konsequent mit Leben füllt. Die erste Nummer des *Wandsbecker Bothen* beginnt etwa mit einem (nach

der Melodie von *Vom Himmel hoch, da komm ich her* zu singenden) Gedicht, in dem sich der „Bothe“ vorstellt und damit das Blatt: „Ich bin ein Bothe und nichts mehr, / Was man mir gibt das bring ich her, / Gelehrte und polit’sche Mär; / [...] Und wenn’s ein Spott zur Beßrung wär, / Und wenn’s ein sanftes Liedchen wär, / Und wenn es sonst so etwas wär, / Je nun – da bring ich’s auch mit her.“ (Wandsbecker Bothe 1771, Nr. 1) Man hat den „Bothen“ gerne als Pseudonym von C. gesehen, und bereits die Zeitgenossen haben beide miteinander identifiziert – auch in der Forschung geschieht dies bis heute (vgl. Gerlach 1990, 89). Der Bote, der später den Vornamen Asmus bekommt, ist jedoch nicht nur die Zeitung selbst sowie ihr fiktiver Herausgeber und Verfasser; er ist auch nicht nur ein Sprachrohr oder eine Maske des tatsächlichen Herausgebers und Verfassers, sondern mehr und mehr eine eigenständige Persönlichkeit, die in den fünf Jahren des *Wandsbecker Bothen* Kontur gewinnt und ihre eigene Lebenswelt geschaffen bekommt, die mit weiteren fiktiven Gestalten bevölkert wird (vgl. Gerlach 1990, 91–94). Diese Personen werden eingefügt in die reale Welt Wandsbecks und der umliegenden Dörfer und Städte. Damit verschwimmen sowohl die Grenzen zwischen Realität und Fiktion als auch die Grenzen zwischen dem Verfasser und seiner Figur. Dies wird noch verstärkt, indem C. sein Eheglück mit Anna Rebecca Behn (1754–1832) in Briefen und im *Wandsbecker Bothen* zu einem Glücksideal stilisiert, sodass „Asmus und Rebecca“ bald zum Anlass empfindsamer Wallfahrten nach Wandsbeck werden (vgl. Kranefuss 2011, 103 f.).

Der Bote ist als Dorfbewohner, als Angehöriger eines niederen Standes und als eher schlichtes Gemüt ein Außenstehender. Sein launiger Ton und sein naiver Blick übertra-

gen diese Distanz zu den Dingen auch auf den Leser, der in der Brechung seiner Erwartung an ‚gelehrte Sachen‘ selbst zu einer unerwarteten und neuen Einsicht kommen kann. Darüber hinaus übernimmt er die Funktion eines Moderators, der zwischen verschiedenen Gegenständen und Formen – Briefen, Gedichten, Epigrammen, kleinen Abhandlungen, Rezensionen etc. – vermittelt. Auffällig ist auch die Sprache des Boten, die sehr nahe an der gesprochenen Sprache bleibt. Anders jedoch als Schubart, der dieses Verfahren in seiner *Chronik* übernimmt, hat C. das einfache Volk nicht primär als Publikum seines Blattes im Blick (vgl. Kranefuss 2011, 82f.). Die Sprache des Boten, der besondere launige Ton seiner Texte, ist künstlich; die feinen Anspielungen und die Pointen, die aus der Diskrepanz zwischen den naiven Urteilen des Boten und den ernstesten Gegenständen entstehen, müssen dem ungebildeten Leser entgehen. So hat der *Wandsbecker Bothe* seine Leser auch überwiegend in der gelehrten Welt gefunden, bevor im 19. Jh. vor allem die Gedichte von C. – man denke an das *Abendlied* (1778) – volkstümlich geworden sind.

Bereits in der ersten Nummer widmet sich der Bote einem zentralen Thema des SuD: „Steht das *Genie* unter den Sprüchen der Kunstrichter?“ Anhand von Shakespeares (1564–1616) *Romeo und Julia* (1597) zeigt er, dass an einem Stück wie diesem jeder, „dem das Herz schlägt“, zu einem Kunstrichter werde. (Wandsbecker Bothe 1771, Nr. 1) Mit seinem Beharren auf das subjektive, mehr emotional als rational begründete Kunsturteil, nimmt er entsprechende Äußerungen in den *Frankfurter gelehrten Anzeigen* vorweg; deren erste Ausgaben lobt er bereits kurz nach ihrem Erscheinen im Januar 1772 (vgl. Wandsbecker Bothe 1772, Nr. 8). Die weitgehend anonymen Veröffentlichungen der

SuD-Dichter nimmt er wahr und beurteilt sie wohlwollend. Zu Goethes *Götz von Berlichingen* (1773) stellt er fest, dass sein Verfasser „durch alle Schranken und Regeln“ breche, auch wenn ihm das „etwas bunt“ geschieht; da man „nirgends das Winkelmaß“ anlegen könne, müsse „ein jeder den Werth aus dem Eindruck bestimmen“ – auch bei diesem Plädoyer für die Subjektivität des Urteils verweist C. auf „Schackspear“. (Wandsbecker Bothe 1773, Nr. 106) Die *Werther*-Rezension des Boten fühlt dessen Leiden zwar nach, lehnt den Selbstmord aber ab und weist auf eine diesseitige Tätigkeit als Lösung hin: Der Leser solle an Werthers Grab weinen dürfen, dann aber „die Hand in die Seite“ stemmen, „denn es giebt Tugend, die, wie die Liebe, auch durch Leib und Leben geht und in jeder Ader zückt und stört.“ (Wandsbecker Bothe 1774, Nr. 169)

Rund ein Fünftel der Rezensionen im *Wandsbecker Bothen* sind theologischen Inhalts. Hierbei lässt sich kein fester Standpunkt ausmachen (vgl. Kranefuss 2011, 113). C. zeigt ebenso Sympathie für die Neologie wie er über theologische Gelehrsamkeit und aufgeklärte Pedanterie spottet. Sein Christentum lässt indes die Vernunft nur im Rahmen der von der Bibel und dem gesunden Menschenverstand gesetzten Grenzen zu, ihm geht es um die „Abschirmung der Mysterien des Christentums gegen das Eindringen der Vernunft“ (Rowland 1990, 37). Als Beispiel für die empfindsame Religiosität mag seine Herders zorniger Besprechung in den *Frankfurter gelehrten Anzeigen* (1772, 481–486) zustimmende Rezension von Semlers *Paraphrasis Evangelii Johannis* dienen. Der harschen Ablehnung stupider Gelehrsamkeit lässt er eine eigene, empfindsame Paraphrase des Johannes-Evangeliums folgen: „Ich verstehe nicht immer alles was ich lese, aber sehr oft

ists doch als schwebte es mir auf der Zunge was Johannes meinte, und auch da wo ich in einen ganz dunklen Ort hineinsehe, da habe ich doch eine sichere Vorempfindung von einem grossen Sinn den ich einmal verstehen werde“ (Wandsbecker Bothe 1772, Nr. 134; vgl. Kranefuss 2011, 114). C.s Verhältnis zu Christentum und Aufklärung ist ambivalent und nicht selten skeptizistisch (vgl. Koopmann 1990, 39–47); aber es ist nicht verstandesmäßig, sondern immer lebenspraktisch und am Menschen orientiert (vgl. Friemel 1996, 7–14). Ähnlich ist sein Verhältnis zur Politik. Den rebellischen, obrigkeitsfeindlichen Geist anderer Zeitgenossen kann man bei ihm nicht finden. Als zufriedener Bürger Dänemarks ist er ein Anhänger der absoluten Monarchie (vgl. Degn 1996, 21).

Von größter Bedeutung ist C.s Lyrik im *Wandsbecker Bothen*, nicht nur für den späteren Ruhm ihres Verfassers. Sie bildet gleichsam ein Konzentrat der wichtigsten Aspekte des *Wandsbecker Bothen*, die von einem höheren Standpunkt aus – über den alltäglichen Nachrichten und Rezensionen – formuliert werden. Es ist auch diese Rollenlyrik, denn der größte Teil dieser Gedichte ist dem Boten in den Mund gelegt. Drei Bereiche stehen dabei im Mittelpunkt: 1. Die ‚naive‘ Welt des Boten und das Lob des einfachen Lebens, in dem – in deutlicher Abgrenzung zu Aufklärung und SuD – die demütige Annahme des Beschiedenen wie der herrschenden Hierarchien formuliert werden (vgl. Kranefuss 1973, 34–58). 2. Ein Naturbild, das – in der Nachfolge Brockes‘ (1680–1747) – sich auf die Betrachtung der Naturvorgänge beschränkt, um durch das Gefühl (auch dies eine Abkehr von den Ideen der Aufklärung) die ‚Freundlichkeit‘ der Natur und die Güte des Schöpfers zu erfahren (vgl. ebd., 135–146). 3. Der Tod als unergründliches Geschehen, dessen Ver-

ständnis der Vernunft nicht möglich ist (vgl. ebd., 147–168), der Glaube an eine Unsterblichkeit im christlichen Sinne wird jedoch nie aufgegeben (vgl. Görisch 1981, 95–185). Formal wie inhaltlich zeigen die Gedichte des *Wandsbecker Bothen* den Einfluss der Zeitgenossen, weniger Klopstocks (vgl. Lüchow 1996) als vor allem der Dichter des Göttinger Hain.

Dem *Wandsbecker Bothen* war kein Erfolg beschieden, trotz der Wertschätzung der gelehrten Leser aus dem Umkreis von C. Außerhalb dieses Zirkels sind kaum Rezeptionszeugnisse überliefert. Die Auflage des Blattes betrug nur etwa 400 Exemplare (sie wird nur ein einziges Mal genannt, vgl. *Wandsbecker Bothe* 1772, Nr. 6). Dennoch wurde C.s wahre Identität nach und nach bekannt, auch durch die Gedichte, die er unter seinem Namen und als ‚Wandsbecker Bothe‘ (W.B.) im *Göttinger Musenalmanach* der Jahrgänge 1773 bis 1775 veröffentlichte. Als die ersten beiden Teile seiner vor allem aus Beiträgen zum *Wandsbecker Bothen* bestehenden Werkausgabe *ASMUS omnia sua SECUM portans, oder Sämmtliche Werke des Wandsbecker Bothen* 1775 erschienen, war der wahre Name des Verfassers schon bekannt. Die Rezeption von C. und seinen Schriften wurde im 19. Jh. und noch einen Großteil des 20. Jh.s dominiert von erbaulich ausgerichteter Biographistik, nur selten fiel dabei der Blick auf die Eigenheiten des Werks. Erst im letzten Viertel des letzten Jh.s hat sich die Forschung verstärkt seinem Werk zugewendet, als wichtige Marksteine sind die Monographie von Kranefuss 1973 und der Sammelband von Fechner 1996 zu nennen; auch Kranefuss‘ Biographie von 2011 profitiert von der Wende zum Werk. Ob C. als Autor des SuD gelten kann, ist vielfach bestritten worden, am ausführlichsten von Görisch 1981, der nach der Untersuchung des

Glaubens von C. an eine Unsterblichkeit im christlichen Sinn gegenüber einer zunehmenden Säkularisierung auf Seiten der Autoren des SuD eine Zugehörigkeit ablehnt. Andererseits ist nicht nur wegen seinem Umgang mit Hamann, Herder, Goethe und anderen, sondern auch wegen zentralen Aspekten seines Werks – Subjektivität, Emotionalität, Natürlichkeit, Ablehnung von Regelpoetik und Nachahmungsdoktrin, Gegnerschaft gegen das Französisch-Gezierte etc. – die Beachtung von C. im Kontext des SuD geboten.

Werke

Claudius, Matthias (Hg.): Der Wandsbecker Bothe. 5 Bde. Wandsbeck 1771–1775. [zitiert wird, da die Seiten nicht paginiert sind, mit Angabe der Nummer] – ASMUS omnia sua SECUM portans, oder Sämtliche Werke des Wandsbecker Bothen. I. u. II. Theil. Hamburg 1775. – ASMUS omnia sua SECUM portans, oder Sämtliche Werke des Wandsbecker Bothen. III. Theil. Breslau [1778]. – Der Wandsbecker Bothe. Redigiert v. Matthias Claudius. Neu hg. v. Karl Heinrich Rengstorff u. Hans-Albrecht Koch. 5 Bde. Hildesheim u. a. 1978.
[Herder, Johann Gottfried:] D. J. Sal. Selmerie Paraphrasis Evangelii Johannis, cum notis [...], in: FgA vom Jahr 1772. Frankfurt a.M. [als Neudruck erweitert um ein Vorwort v. Hermann Bräuning-Oktavio und einer Konkordanz zu B. Seufferts Nachdruckausgabe v. 1883. Bern 1970].

Forschung

Degn, Christian: Claudius und die Obrigkeit, in: Matthias Claudius 1740–1815. Leben – Zeit – Werk. Hg. v. Jörg-Ulrich Fechner. Tübingen 1996, 19–28.
Fechner, Jörg-Ulrich (Hg.): Matthias Claudius 1740–1815. Leben – Zeit – Werk. Tübingen 1996.
Friemel, Franz Georg: Christliche Simplicität, in: Matthias Claudius 1740–1815. Leben – Zeit – Werk. Hg. v. Jörg-Ulrich Fechner. Tübingen 1996, 3–18.
Gerlach, Annette: Matthias Claudius und sein ‚Bothe‘ aus Wandsbek, in: Lichtenberg-Jahrbuch 3 (1990), 89–103.
Görisch, Reinhard: Matthias Claudius und der Sturm und Drang. Ein Abgrenzungsversuch. Vergleiche mit

Goethe, Herder, Lenz, Schubart und anderen am Beispiel eschatologischer Vorstellungen im Kontext des Epochenbewußtseins. Frankfurt a.M. u. a. 1981.

Koopmann, Helmut: Matthias Claudius und die Aufklärung, in: „Nicht umsonst auf diese Welt gesetzt ...“ Matthias Claudius. Zum 250. Geburtstag des *Wandsbecker Boten*. Karlsruhe 1990.

Kranefuss, Annelen: Die Gedichte des *Wandsbecker Boten*. Göttingen 1973.

Kranefuss, Annelen: Matthias Claudius. Hamburg 2011.

Lüchow, Annette: Claudius und Klopstock, in: Matthias Claudius 1740–1815. Leben – Zeit – Werk. Hg. v. Jörg-Ulrich Fechner. Tübingen 1996, 91–109.

Rowland, Herbert: Matthias Claudius. München 1990.

Stefan Knödler

Deutsche Chronik

V u. Hg.: Christian Friedrich Daniel Schubart
D: Augsburg u. Ulm 1774–1777

Die von Christian Friedrich Daniel Schubart gegründete, herausgegebene und fast vollständig allein verfasste Zeitschrift erscheint das erste Mal am 31. 3. 1774 als *Deutsche Chronik*, ab 1776 als *Teutsche Chronik*. Verleger ist der Augsburger Buchhändler Stage, gedruckt wird die *Chronik* nach verschiedenen Schwierigkeiten mit den Augsburgern bereits ab dem zehnten Stück in der Wagner'schen Druckerei im reichsstädtischen Ulm, wohin S. auch bald übersiedelt. Das letzte Heft unter seiner Herausgeberschaft ist das siebente des Jahrgangs 1777; am 23. Januar wird er auf Geheiß des württembergischen Herzogs Karl Eugen (1728–1793) ohne Anklage festgenommen und ohne Prozess auf die Festung Hohenasperg gebracht; Freunde S.s führen die *Chronik* fort, zunächst Konrad Friedrich Köhler (1752–1838), dann bis Oktober Johann Martin Miller; sie erscheint unter wechselnden Herausgebern bis 1781 in Ulm. Nach S.s

Freilassung im Mai 1787 erlaubt der Herzog ihm die Fortsetzung der *Chronik* unter seiner Aufsicht bei der Druckerei der Herzoglichen Hohen Karlsschule (im Verlag des Kaiserlichen Reichspostamtes) in Stuttgart, wo sie ab Juli mit dem Titel *Schubarts Vaterländische Chronik* erscheint, 1788–1789 als *Vaterlands-chronik*, ab 1790 schlicht als *Chronik*. Nach S.s Tod am 10. 10. 1791 übernehmen zunächst sein Sohn Ludwig (1765–1811) und Gotthold Friedrich Stäudlin (1758–1796) die Herausgeberschaft, bald Stäudlin alleine; das letzte Stück erscheint am 19. 4. 1793.

Der Aufbau der zweimal wöchentlich erscheinenden *Chronik* bleibt über die Jahre gleich: Die ersten von acht Seiten nimmt ein längerer politischer Artikel ein, meist mit Überblickscharakter; es folgen kleinere Berichte, Kritiken, Rezensionen, Bekanntmachungen, Miszellen oder Gedichte. Der thematische Schwerpunkt der *Chronik* liegt auf der Politik. Obwohl sie einen starken regionalen – schwäbischen – Bezug hat, versteht sie sich als Organ für ganz Deutschland, das über Ereignisse dort und in ganz Europa, ja auf der ganzen Welt berichtet. Ein weiteres wichtiges Thema in der *Chronik* ist die Literatur; Rezensionen, kurze Hinweise, Mitteilungen von Neuigkeiten aus dem gelehrten Leben und die Veröffentlichung fremder und vor allem eigener Gedichte nehmen einen breiten Raum im hinteren Teil der Hefte ein; auch musikalische Neuigkeiten finden dort ihren Platz.

Die *Chronik* zählt zu den populärsten deutschen Zeitschriften ihrer Zeit, die Auflage beläuft sich 1775 auf rund 1.600 Stück, nach S.s Freilassung steigt sie von rund 700–800 im Jahr 1787 schnell auf 4.000 Exemplare nach dem Ausbruch der Französischen Revolution, bricht mit S.s Tod ein, beträgt aber zuletzt noch immer ansehnliche 1.200 Stück. Die Reichweite des Blattes – auf Wunsch S.s

extra auf haltbarem Papier gedruckt (vgl. Deutsche Chronik 1774, 4) – liegt jedoch weit über diesen Zahlen, man geht für diese Zeit von einer maximalen Leserzahl zwischen 20.000 und 40.000 aus (vgl. Adamietz 1941, 31–34), die nicht nur weite Teile Deutschlands umfasste (vgl. ebd., 35f.), sondern auch alle Schichten der Gesellschaft bis hinab zu den untersten (vgl. Warneken 2009, 124–128).

Die Bedeutung der *Chronik* für die Aufklärung im deutschen Südwesten ist daher kaum zu überschätzen, wobei jedoch häufig übersehen wird, wie ambivalent S.s Haltung im Einzelnen ist. Zwar äußert er, obwohl er immer wieder Ärger mit der Zensur und den Behörden hat, deutliche Kritik an den deutschen Fürsten und ihrer Politik, wobei er auch nicht davor zurückschreckt, diese ad personam zu formulieren – das Hauptziel seiner Kritik ist nicht selten ‚sein‘ Herzog Karl Eugen, dessen verschwenderischen Lebenswandel er ebenso kritisiert wie den Verkauf von Soldaten ins Ausland (vgl. Myers 1990, 117–119 u. 187–198). Gleichzeitig ist er voll des Lobes für die Freiheit in anderen Ländern wie England, der Schweiz oder Amerika. Andererseits bleibt eine klare Positionsbestimmung seinerseits jedoch, obwohl er ein stark ausgeprägtes Unrechtsbewusstsein hat, meist aus; er lässt sich weder zu den Gegnern des Absolutismus noch zu den Befürwortern des Republikanismus rechnen (vgl. Schairer 1914, 24). Myers betont, wie wichtig die Rolle der *Chronik* für das Entstehen einer öffentlichen politischen Sphäre im deutschen Südwesten ist (Myers 1990, 97); indem er nicht nur den Status quo der Gesellschaft reflektiert, sondern den Einzelnen auffordert, selbst tätig zu werden, trägt S. dazu bei, dass sich das pietistische Arbeitsethos mit den kapitalistischen Unternehmungen der heranwachsenden bürgerlichen Schichten ausbreitet und etabliert;

als Sprachrohr des Bürgertums vertritt er dessen Werte, er setzt sich ein für die Mündigkeit des Einzelnen, für Presse- und Meinungsfreiheit, für wirtschaftliches Wachstum und technischen Fortschritt (vgl. ebd., 95–161). Sein Engagement für bürgerliche Werte trägt dabei in einer Zeit der kulturellen Hegemonie Norddeutschlands zum Erstarken eines schwäbischen Selbstbewusstseins bei (vgl. Volz 1986). Parallel dazu ist S. auch bemüht, einen maßgeblich von Klopstock beeinflussten gesamtdeutschen Patriotismus zu verbreiten (vgl. Myers 1990, 66–76) – beides Tendenzen, die eine starke antihöfische und antifranzösische Stoßrichtung haben.

Als Aufklärer beteiligt sich S. am Kampf gegen den Aberglauben, den er vor allem in zwei Gegnern attackiert: in den Jesuiten (vgl. Adamietz 1941, 39–43) und in dem durch die Lande ziehenden Wunderheiler Johann Joseph Gaßner (1727–1779) (vgl. Warnken 2009, 207–226). S. ist jedoch nicht areligiös, er greift lediglich die Auswüchse religiöser Schwärmerie an, aber nie die Religion an sich, auch wenn seine Äußerungen in dieser Hinsicht ebenso wenig konsistent sind wie in politischer (vgl. Schairer 1914, 44–47). In den späten Jahrgängen, die unter der Oberaufsicht des Herzogs gedruckt werden, nehmen die religiösen Texte einen großen Raum ein. Der Theologe David Friedrich Strauß (1808–1874) spricht gar von S.s religiösem „Obscurantismus“ (zit. nach Luserke 2010, 250).

Die Bedeutung der *Chronik* liegt weder im Wert der Nachrichten noch in ihrer Aktualität; S. nutzt dabei fast ausschließlich andere Zeitungen, von denen er sich rund 20 selbst hält – insgesamt werden fast 90 verschiedene Periodika in der *Chronik* genannt –, wobei er auch nicht davor zurückschreckt, Meldungen wörtlich oder nur wenig verändert zu übernehmen (vgl. Adamietz 1941, 51–56). Da-

rüber hinaus ist er gut vernetzt, verlässt sich auf Korrespondenten und Leserzuschriften. Die eigentliche Bedeutung der *Chronik* liegt vielmehr in der Art, wie S. die Nachrichten präsentiert. Er selbst erzählt, dass er ein Heft in etwa zwei Stunden im Wirtshaus sitzend diktiert habe (vgl. Schubart 1791/1793. Tl. 2, 9; Warnken 2009, 121 f.). Es ist vielfach überliefert, dass S. sich unter einfachen Leuten wohler als unter Adligen fühlte; die ungeheure Popularität der *Chronik* ist nur durch seine thematische wie sprachliche Volksnähe zu erklären. S.s Sprache ist lebendig, nahe am gesprochenen Wort, aber nur selten dialektal (vgl. Volz 1986, 159–164), eher emotional als gelehrt, voller anschaulicher Bilder und Metaphern (vgl. Adamietz 1941, 61–74); die Personifikation von Abstrakta (der Zensur, der Nation, der Gerechtigkeit etc.) und die direkte Ansprache des Lesers machen seinen Stil anschaulich und unmittelbar – dass S. auch als virtuoser lyrischer wie musikalischer Improvisator sein Geld verdiente, kommt der *Chronik* zugute; auch die Prägung durch die von ihm verehrten Dichter des SuD – Goethe, Lenz, Klinger oder Leisewitz – ist nicht zu übersehen. Eine Vielzahl von Formen steht ihm zur Verfügung: Als Anekdoten, Gedichte, Predigten, Allegorien, Märchen, Dialoge, Fabeln, Parabeln etc. vermag er, Nachrichten wie eigene Reflexionen zu präsentieren, eher frei assoziierend als planvoll vorgehend; nicht selten verschwimmen dabei die Grenzen zwischen Poesie und Faktizität – etwa in den großen *Träume* oder *Vision* überschriebenen Phantasieereien, die oft seine Hefte eröffnen (vgl. Müller 1985, 87–91).

Von Rousseau (1712–1778) beeinflusst, literarisch von Klopstock und den Göttinger Hainbündlern geprägt, ist die *Chronik* die wohl bedeutendste Manifestation des SuD im deutschen Südwesten. Dies wird vor allem

auch an S.s Buchbesprechungen deutlich. Neben Klopstock, den er dem Landsmann Wieland (1733–1813) weit vorzieht, verehrt S. Shakespeare (1564–1616), Ossian oder Herder; das „freye 'rausstürmen großer, kühner, heilsamer Wahrheiten, Ideendrang, unerreichbare Sprachgewalt“ (Deutsche Chronik 1775, 283), das er in dessen *Auch eine Philosophie der Geschichte zur Bildung der Menschheit* (1774) lobt, nimmt er auch für sich in Anspruch. Die Liebe zum Kräftigen, Pathetischen, Großen und Erhabenen prägt bereits S.s Frühwerk; seine Lieblingsworte sind „Feuer, Herz, Kraft, Geist und Sonne“ (Müller 1985, 101). Als Literaturkritiker ist er bemüht, die Autoren des SuD bekannt zu machen. Er tut das jedoch weniger als Kritiker, dazu sind seine Urteile zu wenig begründet, zu emotional und zu subjektiv. Seine Rezensionen gleichen eher „Erlebnisberichten“ (Adamietz 1941, 15), eine im engen Sinne philologisch bzw. argumentativ verfahrenende Kritik lehnt er sogar explizit ab, wie der Anfang seiner Besprechung von Goethes *Werther* (1774) zeigt: „Da sitz ich mit zerfloßnem Herzen, mit klopfender Brust, und mit Augen, aus welchen wollüstiger Schmerz tröpfelt, und sag dir, Leser, daß ich eben die *Leiden des jungen Werthers* von meinem lieben *Göthe* – gelesen? – Nein, verschlungen habe. Kritisiren soll ich? Könnt ichs, so hätt ich kein Herz.“ (Deutsche Chronik 1774, 574) Im Gegensatz zu seinen Äußerungen über Literatur sind seine Texte über Musik eindeutig an ein Fachpublikum gerichtet. S., der von 1769 bis 1773 als Organist und Musikdirektor am württembergischen Hof in Ludwigsburg tätig war, zeigt sich hier als ein profunder Kenner der europäischen Musik seiner Zeit, wobei er Carl Philipp Emanuel Bach (1714–1788), aber auch dessen Vater Johann Sebastian (1685–1750) am höchsten schätzt (vgl. Warneken 2009, 166 ff.).

Die späteren Jahrgänge unter S.s Herausgeberschaft gelten als deutlich schwächer als die vor der Gefangenschaft und werden daher von der Forschung kaum berücksichtigt; bereits Ludwig Schubart macht darauf aufmerksam, dass S. kaum mehr auf der Höhe seiner geistigen Kräfte war (vgl. Schubart 1798, 21 ff.); tatsächlich erreicht er die alte Frische und Unmittelbarkeit nur noch selten (vgl. etwa Müller 1985, 104). Besonders S.s offen ausgestellte Frömmigkeit wird als Widerspruch zu seinen früheren aufklärerischen Bemühungen gewertet, wobei übersehen wird, dass auch sein früheres Engagement nicht widerspruchsfrei war. Die Geschehnisse der Französischen Revolution verfolgt S. aufmerksam, von Anfang an ist er von ihrer Bedeutung überzeugt und ein Anhänger ihrer Ideale – einer Regierungsform nach Schweizer oder englischem Vorbild. Stets zwischen Skepsis und Euphorie schwankend, bleibt ihm durch seinen Tod im September 1791 das Erleben des ‚terreur‘ erspart (vgl. Clédière 1991). In seinem Sohn Ludwig und in Gotthold Friedrich Stäudlin findet er Nachfolger, die mit seinem Werk vertraut sind – S. war es schließlich, der Stäudlin als Dichter bekannt gemacht hatte (vgl. Deutsche Chronik 1776, 303); dazu ist Stäudlin nicht nur dem Ton, sondern auch dem Temperament nach ein würdiger Fortsetzer der *Chronik* – nach zahlreichen Auseinandersetzungen mit der herzoglichen Zensur bedeutet das Verbot der Zeitschrift am 24. 4. 1793 ihr Ende (vgl. Volke 1999, 252–264).

Werke

Deutsche (bzw. Teutsche) Chronik. Hg. v. Christian Friedrich Daniel Schubart. Augsburg u. Ulm 1774–1777 (Neudruck: 4 Bde. Mit einem Nachwort hg. v. Hans Krauss. Heidelberg 1975). – Schubarts Vaterländische Chronik. Stuttgart 1787 [52 St. ab Juli]. – Vater-

landschronik. Stuttgart 1788–1789. – Chronik. Ebd. 1790–1791. – Schubart's Leben und Gesinnungen. Von ihm selbst, im Kerker aufgesetzt. 2 Tle. [Hg. v. Ludwig Schubart]. Stuttgart 1791–1793.

Schubart, Ludwig: Schubart's Karakter von seinem Sohne. Erlangen 1798.

Stäudlin, Gotthold Friedrich: Fortgesetzte Schubart'sche Chronik. Stuttgart 1792–1793 [32 St. bis 19. 4. 1793].

Forschung

Adamietz, Horst: Christian Friedrich Daniel Schubarts Volksblatt *Deutsche Chronik*. Berlin 1941.

Clédière, Jean: C.F.D. Schubart et la Révolution Française, in: Revolution und Gegenrevolution 1789–1830. Zur geistigen Auseinandersetzung in Frankreich und Deutschland. Hg. v. Roger Dufraisse unter Mitarbeit v. Elisabeth Müller-Luckner. München 1991, 11–31.

Holzer, Ernst: Schubart als Musiker. Stuttgart 1905.

Luserke, Matthias: Sturm und Drang. Autoren – Texte – Themen. Bibliographisch ergänzte Ausgabe. Stuttgart 2010.

Müller, Hartmut: Postgaul und Flügelroß. Der Journalist Christian Friedrich Daniel Schubart (1739–1791). Frankfurt a.M. u. a. 1985.

Myers, Michael: Für den Bürger. The Role of Christian Schubart's *Deutsche Chronik* in the Development of a Political Public Sphere. New York u. a. 1990.

Schairer, Erich: Christian Friedrich Daniel Schubart als politischer Journalist. Tübingen 1914.

Volke, Werner (Hg.): „... Warlich ein herrlicher Mann ...“. Gotthold Friedrich Stäudlin. Lebensdokumente und Briefe. Stuttgart 1999.

Volz, Gunter: Schwabens streitbare Musen. Schwäbische Literatur des 18. Jahrhunderts im Wettstreit der deutschen Stämme. Stuttgart 1986.

Warneken, Bernd Jürgen: Schubart. Der unbürgerliche Bürger. Frankfurt a.M. 2009.

Stefan Knödler

Die falschen Spieler

V: Friedrich Maximilian Klinger

E: 1780–1782

D: Wien 1782

UA: Wien 9. 9. 1782

Die Entstehung von Friedrich Maximilian Klingers Lustspiel *Die falschen Spieler* wird in der Forschung im Zusammenhang mit Schillers *Räubern* (1781) diskutiert. K. selbst nennt zwar in einem Brief an Goethe vom 26. 5. 1814 (vgl. Rieger 1896 [Briefbuch], 161) und in seiner Dramensammlung *Theater* (1786/1787) als Entstehungszeit das Jahr 1780, doch sind diese Angaben, wie sich an anderen Texten gezeigt hat, nicht verlässlich. Berücksichtigt man dagegen die auffälligen Bezüge zu Schillers Schauspiel, so muss K. 1781, im Erscheinungsjahr der *Räuber*, noch an seinem Stück gearbeitet haben (vgl. Rieger 1896, 10–12; Klinger 1984, XIIIff.). Uraufgeführt wurde die Komödie am 9. 9. 1782 von Friedrich Ludwig Schröder (1744–1816) am Wiener Hoftheater (vgl. etwa Killy 6, 486). Der Erstdruck erfolgte im gleichen Jahr. 1786 erschien der Text im ersten Teil des *Theaters*, 1794 erstmals mit einem geänderten Schluss in der zweibändigen *Auswahl aus Friedrich Maximilian Klingers dramatischen Werken* und so dann auch in späteren Werkausgaben.

Goedeke zählt *Die falschen Spieler* zu K.s „sozialen Stücken“ (Goedeke 4.1, 801), Rieger spricht von einer „bürgerlichen Sittenkomödie“ (Rieger 1896, 13). Auch Poeplau hebt hervor, dass das Drama anders als die vorausgegangenen Komödien *Der Derwisch* (1780) und *Prinz Seidenwurm* (1780) „in einem realistischen Kontext der zeitgenössischen Gesellschaft“ (Poeplau 2012, 159) situiert sei.

Die Exposition des Lustspiels versammelt die Familie des Gutsbesitzers von Stahl in Karlsbad. Von Stahl, der zu Recht mit Otto

Heinrich von Gemmingens (1755–1836) Hausvater verglichen wird (vgl. Fritz 1896, 29), logiert dort unter dem Namen eines holländischen Kaufmanns in Begleitung seiner Tochter Sophie, einer entfernten Verwandten Juliettes, seines Stiefsohns Karl und seines Verwalters Braun. Karlsbad ist nur ein Ort auf einer langen Reise, auf der sie Erkundigungen über Franz einholen wollen, von Stahls Sohn aus erster Ehe, der die Familie 14 Jahre zuvor verlassen hat. Tatsächlich hält sich Franz in Karlsbad auf, auch er unter falschem Namen: Als Marquis Bellfontaine verdient er unter dem zweifelhaften Einfluss des Grafen Balluzzo, der an Spiegelberg aus Schillers *Räubern* erinnert (vgl. Rieger 1896, 11), sein Geld beim Spiel. Während von Stahl gegen den abtrünnigen Sohn poltert, dem sein „ehrlicher deutscher Name“ (Klinger 1984, I/2) offensichtlich nicht gut genug ist, leitet Juliette, die sich vor vielen Jahren in Franz verliebt hat, aus ihrer empfindsamen Romanlektüre die Hoffnung ab, ihn durch ihre Liebe zu bessern und in den Schoß der Familie zurückzuführen. Karl verfolgt, unterstützt von Braun, eigene Pläne: Er will Franz endgültig als Erben der Familiengüter ausschalten und die vermögende Juliette für sich gewinnen. Auf den Gütern in Franken brauchte er nur Franz' Briefe zu unterschlagen, nun droht sein Projekt durch die persönliche Begegnung von Vater und verlorenem Sohn zu scheitern, weshalb er sich nach Kräften bemüht, Franz' Ruf völlig zu ruinieren und den Stiefvater zur Heimkehr zu bewegen. Franz, dem der Betrug ein reiches Leben und eine Mätresse beschert hat, ist trotzdem nicht glücklich: Die „unumschränkste Freyheit, die je ein Erdensohn genoß“, bezahlt er mit einem „kalte[n] übersättigte[n] Herzen“. (I/3) Die Skrupellosigkeit seines Lehrhern Balluzzo, den er inzwischen in der Kunst des betrügerischen

Spiels übertrifft, hat er sich jedoch nicht zu eigen gemacht. Im Dialog der Diener wird die Freiheitsthematik noch einmal aufgegriffen: Ein erfolgreicher Falschspieler, ein „Greck“, sei „ein ausserordentlicher Mensch, für den es keine Gesetze, und Vorurtheile giebt“. (I/6) Der im SuD kultivierte Begriff des Genies wird dabei ins Negative gewendet: Das starke Individuum erscheint als Fratze des geldgierigen Egomane – und dieser Typus hat Konjunktur.

Im zweiten Akt trifft von Stahl auf Franz, ohne sich zu erkennen zu geben. Dass er noch immer an seinem leiblichen Sohn hängt, der schon als Kind ein wilder Reiter und ein mutiger Jäger war, offenbart er ausgerechnet Braun (vgl. II/1). Kapitain von Horsten erreicht die Reisenden. Er hat um die Hand von Sophie angehalten, wurde aber von ihrem Vater zurückgewiesen, der glaubt, es gehe von Horsten vor allem um eine gute Partie. Verzweifelt versucht der Kapitän, seine letzten Ersparnisse im Spiel zu vermehren, um sich Sophie auf diese Weise zu ‚verdienen‘. Balluzzo parliert mit Dorvall lautstark über die Tagespolitik, insgeheim aber taxieren sie die Neuankömmlinge und planen den nächsten Betrug, die eigentliche Triebfeder ihres Handelns ist ihr persönlicher Vorteil. So ziehen sie auch Karl und Braun ins Spiel, während Franz Anteil am Leid des Kapitäns nimmt. Beim Kartenspiel will Franz von Stahl seine Tochter abgewinnen. Der Kapitän kann diesen Vorschlag nicht ernst nehmen, aber jenseits der Figurenebene erweist sich an dieser wie an vielen Stellen die Aussagekraft der Spielmetapher: Unter dem Gesetz von Tausch und Betrug verhandelt die bürgerliche Gesellschaft ihre zentralen Werte (zu den literarischen Quellen des Spieler-Motivs vgl. Fritz 1896, 29). Das Gespräch mit dem prinzipientreuen von Horsten, der in der Forschung

mit Lessings (1729–1781) Major Tellheim verglichen wird (vgl. Hering 1966, 169; Poepplau 2012, 163), erinnert Franz an seine eigene Soldatenzeit, als ihm Recht und Ehre noch heilig waren (vgl. II/2–4). Die Gegenüberstellung mit dem moralisch beispielhaften, aber hölzernen Kapitän beleuchtet die Modernität der Hauptfigur. Franz erscheint als ein mittlerer Charakter im Sinne Lessings, als eine zutiefst zerrissene Figur.

Der dritte Akt, in dem sich die Konflikte erwartungsgemäß zuspitzen, führt die Gesellschaft an die „Spieltische“ (III/9). K. kannte das betrügerische Spielen aus seiner Zeit als Leutnant im Bayerischen Erbfolgekrieg (1778–1779), als er in Prag die Falschspieler beobachten konnte und die Sinnbildlichkeit ihres betrügerischen Tuns begriff (vgl. Rieger 1896, 11; Klinger 1984, XV). Braun nötigt Karl einen halsabschneiderischen Vertrag über das Geld auf, das er ihm zum Spielen überlässt, und erfährt Karls Plan. Er will seinem Stiefbruder erst alles Geld abnehmen und ihn dann zur Flucht bewegen, da sein Vater nach Karlsbad gekommen sei, um Franz zu verhaften (vgl. III/1). Immer deutlicher treibt nun die kluge Sophie die Handlung voran: Sie hat von Franz’ Idee erfahren, sie ihrem Vater im Spiel abzugewinnen, und drängt von Horsten, sich auf den Handel einzulassen. Juliette, die Franz bei von Stahl gesehen hat und sofort in Schwärmerei ausbricht, weist sie zurecht (vgl. III/2–3). Dabei klingt deutlich die Kritik des SuD an der Empfindsamkeit durch: „laß dein gutes Herz reden, und die Romanen schweigen. Wir gewinnen immer, wenn wir natürlich sind; und mir scheint, Bruder Franz hat zu viel im Buche der Welt gelesen, als daß er deine sentimentalische Sprache verstehn sollte.“ (III/4) Ihrem Vater rät Sophie, mit Franz zu spielen, um ihn dabei in Ruhe auszuforschen. Von Stahl setzt

den Vorschlag sogleich in die Tat um (vgl. III/5–7). Beim Rheinwein behauptet Franz, keine Familie mehr zu haben: „Ich bin vergessen, und habe vergessen.“ (III/8) Von Stahl bietet ihm seine Gesellschaft beim Spielen an. Karl spielt indes mit der Festgesellschaft, während Braun berauscht einschläft (vgl. III/9).

Zu Beginn des vierten Aktes hat Karl 500 Dukaten und das von Braun geliehene Geld an Franz verloren. Braun tobt und droht, von Stahl ihren Plan zu verraten. In der Not will Karl seinen Vater bestehlen, um Braun sein Geld zurückzugeben. Dieser versucht ungerührt die Zinsen hochzutreiben (vgl. IV/1). Von Stahl hat sich mit Franz zur Jagd verabredet und bittet Karl um Geld, da Franz ihm beim Spiel die gesamte Barschaft abgewonnen hat. Karl bezichtigt den Stiefbruder des Betrugs. Von Stahl beginnt wieder, an Franz zu zweifeln, bis Sophie ihrem Vater von Franz’ Einsatz für den Kapitän erzählt. Von Horsten will seinen Vorteil gar nicht geltend machen, aber von Stahl erkennt an der Tat das großmütige Herz seines Sohnes und willigt nun auch in die Hochzeit seiner Tochter mit dem Kapitän ein (vgl. IV/2–3). Wie von Sophie vorausgesehen, prallen Juliettes aus der empfindsamen Literatur (Gellert, Gessner) gespeiste Schwärmerei und Franz’ Lebenskenntnis hart aufeinander: „Erlauben Sie, ich bin das gewöhnliche so in der Welt gewohnt, daß mir das Romantische gar nicht in den Sinn will.“ (IV/5) Karls Betrug fliegt auf. Franz ist hin- und hergerissen, wie er sich verhalten soll, beschließt aber dann, seinem Vater nicht zu folgen, sondern die Freiheit zu wählen und Juliette mitzunehmen (vgl. IV/6–8). Braun schmeichelt sich nun bei Franz ein und nötigt ihm mit Lügengeschichten Geld ab. Franz durchschaut ihn: „Mein Vater hat schöne Leute um sich. [...] Er ist ein Schurke!“ (IV/9)

Im temporeichen Schlussakt überschlagen sich die Ereignisse: Der Kapitän hat gemerkt, dass Franz nicht wirklich nach Franken will und stellt ihn zur Rede. Noch einmal kommt es zur Gegenüberstellung der beiden Männer. Von Horsten kann Franz jedoch nicht überzeugen, dieser versucht nun, Juliette zu bewegen, mit ihm in die Welt zu ziehen. Sie solle ihn erst bessern, später könne man ja immer noch auf das Gut des Vaters zurückkehren (vgl. V/1–4). Franz' Begleiter, auch seine Geliebte Isabella, haben ihn verlassen und seinen ganzen Besitz mitgenommen. Balluzzo beschimpft ihn in seinem Abschiedsbrief als halben Philister. Franz bricht überstürzt auf, um die Untreuen einzuholen. Juliette will ihn begleiten – ihren wertvollen Schmuck im Gepäck (vgl. V/5–8). Der Kapitän und Sophie treten ihnen in den Weg, Sophie wendet sich enttäuscht von ihrem Bruder ab, dieser beleidigt von Horsten derart, dass der Kapitän den Degen zieht und Franz verwundet (vgl. V/9–12). Es stellt sich heraus, dass von Horstens Vorsatz, Franz „zum fernern Betrügen untüchtig zu machen“ (V/11), aufgegangen ist: Sein rechter Arm ist gelähmt, womit alle seine Pläne durchkreuzt sind: „Es ist ausfilirt“ (V/13). In der biblischen Geschichte vom verlorenen Sohn (vgl. Lk 15,11–32) ist das der Umkehrpunkt, an dem der Schweinehirt kurz vor dem Verhungern seine Schuld einsieht und diese dann auch vor seinem Vater bekennt. Im Drama herrscht dagegen weiter Pragmatik: Von Stahl erkennt, dass Franz keine Wahl mehr hat, bietet ihm ein letztes Mal an, mit nach Franken zu kommen, und verstößt nun Karl (vgl. V/14). Franz verabschiedet sich von Frik, er wird seinem Vater folgen und „Erdäpfel pflanzen“, aber Friks Briefe sollen ihm mit genauen Berichten die „Routine“ erhalten. In seinem Herzen bleibt er ein Falsch-

spieler – „ein lahmer Greck, ist auch ein Greck“ (V/15).

Die Wucht dieses Stückes, in dem die Läuterung des Protagonisten misslingt und die Konflikte nicht gelöst werden, sondern weiter schwelen, machte den Zeitgenossen schwer zu schaffen. Die Uraufführung war kein Erfolg (vgl. Meyer 1819, 380) und die Rezension in der *Allgemeinen deutschen Bibliothek* fand das Stück gelungen – „bis auf die Katastrophe, die jeden Mann von Gefühl empören“ müsse. Dass Franz nicht an seine guten Anlagen anknüpfe, sondern „alles zerstören, vereiteln“ dürfe, sei geradezu „Bizarrie des Verfassers“ (Knigge [?] 1783, 417; vgl. Klinger 1984, XVI). Das Stück präsentiert eine radikale Einschätzung der gesellschaftlichen Lage, indem es zu allen Konzepten, die das intellektuelle Bürgertum bisher entworfen hatte, die Kehrseite vorführt: zur Empfindsamkeit eine Karikatur (Juliette), zum aufklärerischen Tugendrigorismus die Brutalität (von Horsten), zum SuD rücksichtslosen Egoismus (Franz). Und die Familie, die doch die Keimzelle der bürgerlichen Gesellschaft bilden sollte, erscheint als Hort fauler Kompromisse.

Ein Blick auf die Fassung von 1794 macht deutlich, wie weit sich K. 1782 von den Erwartungen seines Publikums entfernt hatte. Der veränderte Schluss zeigt Franz beeindruckt von der Rechtschaffenheit des Kapitäns und von Juliettes Weitsicht, deren Naivität einer bescheidenen Klugheit weichen musste (vgl. dazu Hering 1966, 171). Franz sieht angesichts ihres Reflexionsvermögens ein, dass er sie verkannt hat. Seine Liebe kehrt zurück und er ist nun bereit, seiner Familie nach Franken zu folgen. Seinem Vater gesteht er, dass nur Juliettes Aufrichtigkeit ihn davon abgehalten habe, alle zu hintergehen. Es folgen die Versöhnung und allgemeines Händefassen. Karl

sieht sich als Verlierer und wird von Braun darin bestärkt, dass er immer ein Heuchler bleiben wird. So ist am Ende geklärt, wer gut und wer böse ist, und die Literaturgeschichte hat „ein moralisierendes Lehrstück“ (Hering 1966, 170) mehr.

Die Namen der Brüder, ihre Charakterzeichnung (der eine wild, schön und begehrt, der andere langweilig und geldgierig), Franken als Herkunftsort der Familie, die unterdrückten und gefälschten Briefe – die Parallelen zu Schillers *Räubern* sind offensichtlich (vgl. Rieger 1896, 11 f.; Poeplau 2012, 160; dagegen Fritz 1896, 27; Hering 1966, 168; Klinger 1984, XIV f.), auch wenn das Motiv der ungleichen Brüder im SuD ohnehin Konjunktur hatte (außer bei Schiller findet es sich bei Leisewitz im *Julius von Tarent* [1776] und auch in K.s früheren Stücken *Otto* [1775], *Die Zwillinge* [1776] und *Stilpo und seine Kinder* [1780]). Falls K., wie Rieger vermutet, von Schröder auf *Die Räuber* hingewiesen worden ist, muss ihm das Stück als ideale Referenz für sein Lustspiel erschienen sein. Zeigt doch Schiller die bürgerliche Familie als heillos gescheitert – und das vor allem, weil in ihrem Zentrum kein Hausvater das Regiment führt, sondern ein ‚verlorener Vater‘. Auch von Stahl erweist sich nicht als weiser Patriarch, sondern wird zum Spielball verschiedener Interessen und hat am Ende eigentlich gar keinen Sohn mehr. Dass die Namen der Brüder vertauscht sind, ist sicher mehr als „eine neckische Absichtlichkeit“ (Rieger 1896, 12). Man muss gar nicht über K.s Absichten spekulieren, durch den Namenswechsel steht die Lektüre des Dramas von Anfang an unter dem Zeichen der Irritation. Und der Erstdruck gestaltet diese Verunsicherung auf vielen Ebenen. Damit lässt sich das Lustspiel in einer literarhistorischen Entwicklungslinie sehen, die von den sächsischen Typenkomö-

dien der Frühaufklärung über Gellerts (1715–1769) rührende Lustspiele zu Lessings *Minna von Barnhelm* (1763) führt. Während die Verlach-Komödien den Aufklärungsdiskurs stabilisieren, indem sie dem Publikum eine Position der Überlegenheit ermöglichen, geht es bei Lessing um das „Aufheben der Grenzen eines rigiden Aufklärungsdiskurses“ (Greiner 1992, 170). Das Mittel dazu ist die Ambiguität der Zeichen, die bei den Zuschauern Verwirrung stiftet (vgl. ebd., 143–184). Bei K. werden zwar die für die Komödie typischen Verwirrungen aufgeklärt, aber „der Schluß“ bleibt „offen“, „die alles lösende Abrundung“ stellt sich nicht ein. (Hering 1966, 167) Angesichts solcher Radikalität dient die „lustspielhafte Dämpfung der Konflikte“ (Poeplau 2012, 164) nicht der Verharmlosung, sondern ist Teil einer nüchternen Bilanz.

Anders als die Zeitgenossen zeigt sich die Forschung durchweg überzeugt von K.s Stück. Rieger lobt die Lebendigkeit der Figuren und die Originalität trotz vieler Bezüge. Er sieht das Lustspiel als rühmlichen Auftakt zu K.s reifer Schaffensperiode (vgl. Rieger 1896, 17 f.). Fritz ordnet das Stück in eine „Übergangszeit“ ein, „manches darin“ gemahne „noch an die Genieperiode“. (Fritz 1896, 27) Hering hält *Die falschen Spieler* in der Erstfassung für K.s einziges gelungenes Lustspiel. Zu Beginn seiner russischen Zeit habe K. noch „frisch und ungezwungen“ schreiben können, „ungetrübt [...] von jener Verhärtung zu doktrinärem Moralismus“, die Hering in den späteren Lustspielen findet. (Hering 1966, 168) Poeplau attestiert der Figurenzeichnung „Lebendigkeit und Raffinesse“ (Poeplau 2012, 164), durch die K. eine humorvoll-ironische Brechung seiner eigenen Auseinandersetzung mit dem ‚großen Individuum‘ gelinge.

Werke

Klinger, Friedrich Maximilian: Die falschen Spieler, in: F.M. Klingers Werke. Bd. 1: Theater. Theil 1: Die Zwillinge / Die falschen Spieler / Elfriede / Konradin / Der Schwur gegen die Ehe. Königsberg 1815, 91–192. – Der Derwisch, Die falschen Spieler, Elfriede. Hg. v. Karl-Heinz Hartmann u. Ulrich Profitlich. Tübingen 1984, XIII–XXXI, 91–180.

Knigge, Adolph Freiherr [?]: [Rezension], in: Allgemeine deutsche Bibliothek 54. 2 (1783), 417.

Forschung

Fritz, Gottlieb: Der Spieler im deutschen Drama des achtzehnten Jahrhunderts. Berlin 1896, bes. 26–30.

Goedeke 4.1, 800–811.

Greiner, Bernhard: Die Komödie. Eine theatralische Sendung: Grundlagen und Interpretationen. Tübingen 1992.

Hering, Christoph: Friedrich Maximilian Klinger. Der Weltmann als Dichter. Berlin 1966.

Killy 6, 485–489.

Meyer, F[riedrich] L[udwig] W[ilhelm]: Friedrich Ludwig Schröder. Beitrag zur Kunde des Menschen und des Künstlers. Bd. 1. Hamburg 1819.

Poeplau, Anna: Selbstbehauptung und Tugendheroismus. Das dramatische Werk Friedrich Maximilian Klingers zwischen Sturm und Drang und Spätaufklärung. Würzburg 2012.

Rieger, M[ax]: Friedrich Maximilian Klinger. Sein Leben und Werke. Bd. 2: Klinger in seiner Reife. Mit einem Briefbuch. Darmstadt 1896, 10–18.

Grit Dommes

Die Freiheit

V: Friedrich Leopold Graf zu Stolberg

E: 1770–1774

D: Göttingen 1774

Das Gedicht entstand 1770 als eines der ersten von Friedrich Leopold Graf zu Stolberg (1750–1819), der zu dieser Zeit noch bei seiner Familie in Dänemark lebte, wo seine Mutter nach dem Tod des Vaters ein kleines Gut gekauft hatte. 1772 kamen Friedrich und sein älterer

Bruder Christian Stolberg (1748–1821) zum Studium nach Göttingen und schlossen sich dem Hainbund an (vgl. Behrens 1989, 165 f.). *Die Freiheit* wurde bei der Bundesversammlung am 19. Dezember vorgelesen, bei der die Brüder S. und ihr Hofmeister zu Mitgliedern wurden. Der Text fand Eingang in zwei für den Hainbund bedeutende Sammelhandschriften, in das *Bundesbuch* (1772/1773) und den Gedichtband *Für Klopstock* (1773) (vgl. Kelletat 1967, 332). Noch vor S.s offizieller Aufnahme wies Johann Heinrich Voß (1751–1826) seinen Freund Ernst Theodor Johann Brückner (1746–1805) auf die Ode hin und reagierte mit einem eigenen Gedicht, *An Hahn, als F.L. Gr. z. Stolberg die Freiheit sang* (1773). 1774 überarbeitete Voß S.s Gedicht erheblich, und der Verfasser zeigte sich höchst zufrieden („nun eines meiner besten Kinder“, zit. nach Kelletat 1967, 332). Mit einer Widmung an Johann Friedrich Hahn (1753–1779) erschien *Die Freiheit* 1774 im Göttinger *Musenalbum* auf das Jahr 1775, dem ersten Almanach, der von Voß herausgegeben wurde. Die Freundschaft zwischen Voß und S. wird in der Forschung als Beleg für die „ständeübergreifende Gemeinschaft“ des Hainbunds gewertet (Kemper 2002, 162; vgl. Leuschner 2002, 46; Kahl 2010, 110–115).

S.s Ode ist typisch für die Lyrik des Göttinger Hain. Von der Strophenform bis zur expliziten Namensnennung ist der Text eine Verneigung vor Klopstock, beschwört aber auch die Verbundenheit mit anderen Gleichgesinnten, vor allem mit den Mitgliedern des Hainbunds, die auch die Entstehungsbedingungen prägte. Diese Gemeinschaft wird im Gedicht über ihre Freiheitsliebe definiert, die sich gleich in der ersten Strophe von höfischem Opportunismus abgrenzt – S. hatte 1770 in Kopenhagen den dänischen Absolutismus vor Augen. Aus den Bürgerlichen

Trauerspielen ist diese Kritik an rückgratlosen Höflingen gut bekannt (vgl. Luserke 2010, 256 f.). Auffällig ist die Leidenschaft, die das Gedicht mit den zahlreichen Interjektionen, Ellipsen, Wiederholungen, den Zeilen- und Strophenenjambements und der gelegentlichen Missachtung der Zäsur in den ersten beiden Versen jeder Strophe inszeniert. Durch die rhetorischen Mittel wird die Dynamik der alkäischen Strophe noch gesteigert, geradezu atemlos wird das Bekenntnis zur Freiheit vorgetragen. Dem entspricht die Vorstellung des Herzens als Sitz der Freiheit: Das Herzmotiv wird im Schlussvers der zweiten Strophe eingeführt und im letzten Vers der Ode an gleicher Position wieder aufgenommen und durch das Attribut „ehern“ (Stolberg 1967, 173 f., V. 24) noch verstärkt. Als unhintergehbare Instanz, als Quelle wahrer Gefühle ist das Herz ein zentraler Topos der Empfindsamkeit, der die Lyrik des Göttinger Hain durchaus noch nahestand (vgl. Kemper 2002, 136). In S.s Gedicht steht das Herz in engem Zusammenhang mit Freundschaft und Natur, es verbürgt die Gemeinschaft („Uns, uns ein hoher seelenverklärender / Gedanke! Freiheit! Freiheit! wir fühlen dich!“, V. 5 f.) und alle Taten, die von Freiheitsliebe geleitet sind, werden mit Naturphänomenen verglichen („wie Nachtorkan / Vor Donnerwettern!“, V. 14 f.; „Wie Blitz des Nachtsturms!“, V. 19). Die aus der Empfindsamkeit übernommenen Topoi werden, charakteristisch für den SuD, mit einem kraftvolleren Gestus versehen, rhetorisch durch die Inflation der Ausrufezeichen und motivisch mit einer Fülle von kämpferischen Bildern: Stahl, Schwert und „Schlachtgewühl“ (V. 18), Flammen, Sturm, Orkan, Blitz und Donner. Der so entfachte Gefühlssturm richtet sich gegen die politische Unmündigkeit des deutschen Bürgertums, die mit Kriegs- und Kunstmetaphern beschrieben

wird: „in deutscher Sklaven Händen / Rostet der Stahl, ist entnervt die Harfe!“ (V. 11 f.) Die Harfe als antikes Symbol der Dichtkunst wird in den Dienst des Kampfes gestellt – für „Schlachtruf“ (V. 15) und „Siegsgesang“ (V. 21). Auffällig sind in diesem Zusammenhang zwei Varianten. In der Fassung von 1770 steht statt „Harfe“ noch „Bogen“ (V. 12). Mit der Beschränkung aufs Kriegsgerät fehlt hier eine ganze Strophe, die dann später die Funktion der „Freiheitsharf“ (V. 13) beschreibt. Und während die Schlussstrophe 1770 mit „Brutus! Tell! Hermann! Cato! Timoleon!“ (V. 18) ausschließlich historische oder legendäre Helden im Kampf gegen die Tyrannei beschwört, lautet der entsprechende Vers der Druckfassung: „Tell! Hermann! Klopstock! Brutus! Timoleon!“ (V. 22) Gleichberechtigt steht das Dichteridol des Göttinger Hain zwischen den Freiheitskämpfern und Königsmördern der Vergangenheit. Dichtung wird in der späten Fassung legitimiert als Waffe im Freiheitskampf, dadurch erzeugt dieser Text eine konkrete Zuversicht, während die Fassung von 1770 sich eher wie eine Schwärmerei liest. Die zweite wesentliche Änderung verstärkt diesen Eindruck: Durchgehend ist die erste Person Singular durch die erste Person Plural ersetzt. Statt eines Einzelnen spricht jetzt eine Gruppe, aus der Schwärmerei ist eine Bewegung geworden. Freiheit als Befreiung von Unterdrückung – diese Lösung vermittelt die Ode überzeugend (vgl. Luserke 2010, 256), unklar bleibt allerdings, wohin diese Freiheit führen soll, und die Kunst erscheint derart funktionalisiert, dass sie für Perspektiven gar nicht mehr zur Verfügung steht.

Voß' Gedicht *An Hahn, als F.L. Gr. z. Stolberg die Freiheit sang* bestätigt diese Lesart. Es beginnt mit der Aufforderung, die Lyrik angesichts der vielen, die „unsers Bunds“ (Voß 1967, 254 f., V. 8) wert seien, noch selbst-

bewusster in den Dienst des Vaterlandes zu stellen („Schlag lauter deine Saiten an“, V. 1). Wieder stehen die „Sänger“ (V. 17) neben den „Feldherrn“ (V. 19) und am Schluss wird der Beginn einer Freundschaft mit dem Dichter der *Freiheit* geradezu zelebriert. So versicherten sich die zumeist jungen Mitglieder des Hainbunds gegenseitig ihrer Wertschätzung. Dass beide Gedichte sich ausgerechnet an Hahn richten, der sich und seine Freunde einmal als „tatenlose aber tatendürstende jüngerlinge“ bezeichnete (zit. nach Kemper 2002, 153), kann durchaus als Kommentar gelesen werden.

Wie sich an den Eintragungen im *Bundesjournal* nachvollziehen lässt, hatte sich im Sommer 1773 unter Klopstocks Einfluss ein Paradigmenwechsel ereignet: Statt der Liebeslyrik von Hölty (1748–1776) und Miller „drängten sich [...] kämpferische Freiheits- und Anti-Tyrannengesänge von Voß, Hahn und Friedrich Leopold zu Stolberg auf die Tagesordnung“ (Kemper 2002, 146; vgl. Promies 1984, 592). Dabei kam es durchaus zu Wiederholungen des immer gleichen Materials. Auch an den Texten von S. und Voß zeigen sich solche Redundanzen. Nicht nur die Topoi, hier der Herztopos, finden sich wieder; bis in die konkrete Bildlichkeit begnügen sich die Texte mit Variationen: Hier „rasseln“ die „Ketten“ dem Höfling „Silberton“ (*Die Freiheit*, V. 2), dort „klirrt“ die „goldne Fessel [...] / Des Höflings“ (*An Hahn*, V. 11f.). Gerade die Freiheitslyrik ist nicht geeignet, S. als einen „Meister der innerliterarischen Korrespondenz“ (Leuschner 2002, 52; vgl. Kahl 2010, 112f.) auszuweisen. Vielmehr lehrt Voß' Reaktion, wie leicht sich die Leerstellen dieser in Verse gegossenen Freiheitssehnsucht mit chauvinistischen Ressentiments füllen lassen: „[...] sing dem Briten Trotz, und Hohn / Dem Gallier!“ (V. 3f.); „O sags dem Briten an,

sags an / Dem schielen Gallier, / Wie Stolberg Freiheit rief“ (V. 13ff.). Besonders der Franzosenhass, wie er im SuD kultiviert wurde, war leicht mit S.s Ode zu vereinbaren, galt Frankreich doch als Ursprungsland alles Höfischen (vgl. Promies 1984, 594; Kemper 2002, 162; Kahl 2010, 109f.).

Werke

Stolberg, Friedrich Leopold Graf zu: *Die Freiheit*, in: *Der Göttinger Hain*. Hg. v. Alfred Kelletat. Stuttgart 1967, 173–174. (Fassung aus dem Bundesbuch und Druckfassung). – *Die deutsche Literatur. Ein Abriß in Text und Darstellung*. Hg. v. Otto F. Best u. Hans-Jürgen Schmitt. Bd. 6: *Sturm und Drang und Empfindsamkeit*. Hg. v. Ulrich Karthaus. Stuttgart 2002, 129, 131–132.

Voß, Johann Heinrich: *An Hahn*, als F.L. Gr. z. Stolberg die Freiheit sang, in: *Der Göttinger Hain*. Hg. v. Alfred Kelletat. Stuttgart 1967, 254–255.

Forschung

Behrens, Jürgen: *Friedrich Leopold Graf zu Stolberg-Stolberg*, in: *Deutsche Dichter. Leben und Werk deutschsprachiger Autoren*. Hg. v. Gunter E. Grimm u. Frank Rainer Max. Bd. 4: *Sturm und Drang, Klassik*. Stuttgart 1989, 165–174.

Kahl, Paul: *Friedrich Leopold Stolberg und der Göttinger Hain*, in: *Friedrich Leopold Graf zu Stolberg (1750–1819). Standesherr wider den Zeitgeist*. Ausstellung der Eutiner Landesbibliothek und des Gleimhauses Halberstadt. Hg. v. Frank Baudach in Zusammenarbeit m. Ute Pott u. Dirk Hempel. Eutin 2010, 109–116. Kemper, Hans-Georg: *Deutsche Lyrik der frühen Neuzeit*. Bd. 6.3: *Sturm und Drang: Göttinger Hain und Grenzgänger*. Tübingen 2002, bes. 135–166, 194–216.

Leuschner, Ulrike: *Stolberg im ‚Göttinger Hain‘*, in: *Friedrich Leopold Graf zu Stolberg (1750–1819). Beiträge zum Eutiner Symposium im September 1997*. Hg. v. Frank Baudach, Jürgen Behrens u. Ute Pott. Eutin 2002, 35–56.

Luserke, Matthias: *Sturm und Drang. Autoren – Texte – Themen*. Bibliographisch ergänzte Ausgabe. Stuttgart 2010, bes. 251–258.

Promies, Wolfgang: *Lyrik in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, in: *Hansers Sozialgeschichte der*

deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Hg. v. Rolf Grimminger. Bd. 3: Deutsche Aufklärung bis zur Französischen Revolution. 2. Aufl. München 1984, 569–604.

Grit Dommes

Die Freunde machen den Philosophen. Eine Komödie

V: Jakob Michael Reinhold Lenz

E: 1775/1776

D: Lemgo 1776

Lenz' Drama entstand um die Jahreswende 1775/1776 in Straßburg nach möglicherweise älteren Plänen, ein Autograph ist nicht erhalten. L. habe es am 19. 3. 1776 „als Ersatz für die zurückgezogene Wieland-Satire *Die Wolken*“ (WuB 1, 749) an den Verleger geschickt. In einem ungedruckten Nachwort bezeichnet L. es als „übelzusammenverbundene Materialien zu einem künftigen Gebäude“ (ebd., 750).

Das fünftaktige Stück scheint ein am Lustspiel orientiertes Gattungsschema insofern eindeutiger zu erfüllen als seine großen Dramen, als nach einigen Verwicklungen tatsächlich zwei Paare einander finden. Damm erwähnt einen ursprünglich vorgesehenen Titel *Der Poet oder Wege zum Ehemann* (vgl. Damm 1989, 175). Der Eindruck des Lustspielhaften relativiert sich jedoch angesichts der erschreckenden Hellsicht, mit welcher – auch jenseits autobiographischer Lesarten – L. in der Hauptfigur Strephon, einem in Spanien lebenden jungen Deutschen, Diskrepanzen zwischen Selbstbild und tatsächlichen Lebensumständen zeichnet, die diesen mehrmals der Selbsttötung nahebringen. Im Kern wird damit die Frage nach dem Wesen des Menschen gestellt, nach seiner Verführbarkeit durch Eigenliebe und auch nach dem

Wirklichkeitsgehalt Rousseau'scher (1712–1778) Ideale.

Strephon gilt als Gelehrter und Schöngeist, dessen sogenannte Philosophie sich hauptsächlich in einem verfehlten Altruismus äußert, allerdings auch im Stolz, die Wünsche anderer zu erfüllen, indem er für sie Schicksal spielt oder sich dies zumindest einbildet. Von einigen spanischen ‚Freunden‘ wird er, der sich von seinem Vater losgesagt hat, um in der Fremde von seinen „Talente[n]“ (WuB 1, 277) zu leben, daher skrupellos ausgenutzt. Strephon schreibt für den des Lesens und Schreibens nicht mächtigen Don Alvarez sogar Liebesbriefe, dient ihm aber hauptsächlich um der Liebe zu dessen Schwester Seraphina willen. Diese, zunächst heiratsunwillig, hat ihrem Verlobten Don Prado den Ring zurückgeschickt. Strephon, der unter ihrem Stand ist, glaubt sie auf einer Frankreichreise für sich zu gewinnen, indem er ihr in einem Binnentheaterstück Situationen aus ihrer realen Beziehung vorspielt. Wie dort Heiratspläne instrumentalisiert und Gefühle vorgetäuscht werden, um den eigentlich begehrten Partner zu gewinnen oder angesichts der Standesschranken zur Vernunft zu bringen, so geschieht es auch jenseits der Binnenbühne: In Frankreich entpuppt sich der Marquis La Fare als weiterer Liebhaber Seraphinas, worauf Strephon die Rückkehr nach Spanien erzwingt – gemeinsam mit Don Alvarez und der „Marquisin“ (ebd., 297) Chateauneuf, die einander unterdessen gefunden haben. Seraphina wendet sich daraufhin wieder Don Prado zu und heiratet ihn, um sich von Strephon abzulenken, den sie wirklich liebt. Vor dem Vollzug der Ehe bekennt sie Don Prado jedoch die Wahrheit, dieser entsagt ihr und regt eine *Ménage-à-trois* mit Strephon an, deren Einzelheiten der Zuschauer nicht mehr erfährt.

Die Intrige und auch die spanische Ein-
kleidung mit ihren teilweise nur illustrativ
eingesetzten Personen – z. B. Arist, Doran-
tino – treten zurück hinter die psychologi-
sche Selbstanalyse der Hauptfigur, die in
ihren häufigen Monologen jäh zwischen
Hoffnung und Verzweiflung hin- und her-
springt. Nachdem Strephon sich im Schau-
spiel selbst gespielt, aber auch sein im Leben
nicht erreichtes Ich-Ideal dargestellt hat, um
seine Geliebte umzustimmen, den Standes-
unterschied zu überwinden und ein ‚großer
Mann‘ zu werden, muss er erleben, dass ihm
auch seine echten Verzweiflungsgesten als
„Schauspielerstellungen“ (ebd., 307), also
unaufrichtige Posen, gedeutet werden: „O
das ist der menschlichen Leiden höchstes, für
einen Komödianten angesehen zu werden,
derweil wir doch fühlen, daß unsere Pein es
so ernstlich meint.“ (ebd., 299) Die schein-
bare Identität innerster Emotionen und ihrer
bloßen Vortäuschung nimmt Doppelgänger-
und Automatenmotive der Romantik vorweg,
insofern auch eine zeittypische Künstlerpro-
blematik: Erst von Seraphina meint Strephon
schließlich gelernt zu haben, „daß ein bloßer
Beobachter nur ein halber Mensch sei“ (ebd.,
311). An die Stelle moralischer Maßstäbe für
seine gesellschaftliche Umgebung hat Stre-
phon die ästhetisierende Selbstbeobachtung
gesetzt, die ihn auch den Selbstmord noch
kurz vor Schluss als „schöne“ (ebd., 311) –
nicht gute – Handlung erwägen lässt.

Strephon glaubte lange, trotz seiner
Selbstverleugnung, die Fäden in der Hand zu
halten und andere manipulieren zu können.
An der selbst eingefädelten Täuschung droht
er zugrunde zu gehen, weil zwischen seinem
Ich-Ideal, aus eigener Kraft ein großer Mann
werden zu können, und seinen tatsächlichen
emotionalen wie ökonomischen Niederlagen
in allen menschlichen Beziehungen er-

schreckende Diskrepanzen klaffen. Ironi-
scherweise gelingt eine scheinbare Auflösung
nur dank des Don Prado, gleichsam des ver-
körpernten Ich-Ideals Strephons (vgl. ebd., 295),
der aus einer durch Herkunft und Wohlstand
begünstigten Position heraus ebenfalls den
Anspruch erhebt, andere ‚selbstlos‘ glücklich
machen zu können. Dass Don Prado gegen-
über dem früheren Rivalen Strephon noch am
Schluss die Frage offenlässt, „wer von uns am
meisten zu beneiden ist“ (ebd., 316), mag al-
lerdings Zweifel an der Endgültigkeit der Lö-
sung wecken. Diese Offenheit ist dann doch
mit dem *Hofmeister* (1774) vergleichbar.

Der von seinem Altruismus, der nie auf
Gegenliebe stößt, materiell ruinierte und psy-
chisch zerstörte Strephon ist auch ein leben-
des Exempel falscher rousseauistischer Eigen-
liebe: „Der Mensch ist so geneigt, sich selber
zu betrügen; hat er Verstand genug, sich vor
seiner Eigenliebe zu verwahren, so kommen
tausend andere und vereinigen ihre Kräfte,
seine entschlafene Eigenliebe zu wecken, um
den Selbstbetrug unerhört zumachen [!]“,
räsoniert er im vierten Akt, als er Seraphina
„auf ewig“ (ebd., 308) verloren zu haben
glaubt. Dies erscheint jedoch schon aufgrund
der dramaturgisch zweifelhaften Funktionen
der ‚Freunde‘ eher als Projektion, verglichen
mit seiner weit selbstkritischeren Analyse
aus Szene I/3: Wer von ihm schmarotzt, treibt
ihn zur Askese und dazu, im eigenen Selbst
zu suchen, „ob ich nicht noch etwas habe,
das sie [die Freunde] mir nicht entziehen
können“ (ebd., 280). Da dies ihn aber nur
zu weiterer Selbstverleugnung veranlasst,
schauelt sich ein selbstzerstörerischer Pro-
zess auf, den Strephon mit „Wollust“ (ebd.,
283) empfindet, darin Robert Hot im *Engländer*
(1777) ähnlich. Dafür sind aber nicht so
sehr seine ‚Freunde‘ als vielmehr Seraphina
verantwortlich, die ihn schließlich auch nur

mit Hilfe einer dank ihres Standes ebenfalls zur ‚Entsagung‘ fähigen Figur retten kann, nämlich des reichen Adligen Don Prado. Das Rousseau’sche Ideal, die asketische Zähmung der Eigenliebe zugunsten der wahren Selbstliebe, scheint nur durch Adel und Besitz realisierbar und gerade nicht durch Entsagung um der Sprache des ‚Herzens‘ willen. Insofern hat die Quasi-Vergötterung des Don Prado am Schluss ihre innere Konsequenz: War Strephons Selbstvergötterung der Gipfel seiner Selbstverknennung, so ist die Vergötterung des Don Prado – „O mehr als ein Mensch“ (ebd., 315), so Seraphina zu ihm – zwar der Handlung angemessen, entspricht aber kaum den SuD-Postulaten eines durch emotionale und seelische Stärke zu selbsthelferischer Überlegenheit gelangenden ‚großen Mannes‘.

Der anonyme Rezensent der *Allgemeinen deutschen Bibliothek* geht allein von der plötzlichen Abwendung des tragischen Ausgangs in der letzten Szene aus. Er vergleicht das Werk mit Goethes *Stella* (1776) und sieht neben einer Verletzung der dramaturgischen Regeln vor allem eine solche der „sittlichen Pflicht“ (*Allgemeine deutsche Bibliothek* 34 [1778], 489), wodurch der Verfasser seine Fähigkeiten missbrauche.

In der Forschung sind als autobiographischer Hintergrund sowohl die auch in den *Soldaten* verarbeiteten Straßburger Erfahrungen als auch L.s hoffnungslose Liebe zu Henriette Waldner (1754–1803) ausgemacht worden (vgl. Winter 1987, 76). Im Übrigen sei das Stück lange als ‚subjektivistisch‘ geringgeschätzt worden (vgl. ebd.). Damm sieht Strephon als „Psychogramm Lenzens“ (Damm 1989, 173). Eine französische Übersetzung von Sylvie Mueller wurde 1988 in Gennevilliers bei Paris unter der Regie von Bernard Sobel uraufgeführt (Stephan u. Winter 1994,

XXII). Wissenschaftliche wie theatralische Rezeption stehen somit noch weitgehend am Anfang.

Werke

[Lenz, Jakob Michael Reinhold:] *Die Freunde machen den Philosophen. Eine Komödie*. Lemgo 1776. [Rezension], in: *Allgemeine deutsche Bibliothek* 1778. 34. Bd., 2. St., 488–489. – *Gesammelte Schriften von Jakob Michael R. Lenz*. Hg. v. Ludwig Tieck. Bd. 1, Berlin 1828, 21–156. – *Dramatischer Nachlaß von J.M.R. Lenz*. Hg. v. Karl Weinhold. Frankfurt a.M. 1884. – J.M.R. L.: *Gesammelte Schriften*. Hg. v. Ernst Lewy. Bd. 1. Berlin 1909, 223–268. – J.M.R. L.: *Gesammelte Schriften*. Hg. v. Franz Blei. Bd. 3. München u. a. 1910, 95–146. – *Sturm und Drang. Dramatische Schriften*. 2 Bde. Hg. v. Erich Loewenthal u. Lambert Schneider. Heidelberg 1963. Bd. 1. – J.M.R. L.: *Werke und Schriften*. Hg. v. Britta Titell u. Hellmut Haug. Bd. 2. Stuttgart 1966, 279–328. – *Sturm und Drang. Dichtungen und theoretische Texte*. Hg. v. Heinz Nicolai, mit Anmerkungen v. Elisabeth Raabe u. Uwe Schweikert. Bd. 1. München 1971, 767–805. – WuB 1, 273–316. – J.M.R. L.: *Les amis font le philosophe. Texte français de Sylvie Mueller*. Seyssel 1988. – J.M.R. L.: *Dramen, Prosa, Gedichte*. Hg. v. Karen Lauer. München u. a. 1992. – *Werke in zwölf Bänden*. Hg. v. Christoph Weiß. Bd. 8. St. Ingbert 2001 [Nachdruck der Ausgabe Lemgo 1776].

Forschung

[Anonym:] Lenz, J.M.[R.]: *Die Freunde machen den Philosophen. Eine Komödie*. [Rez.], in: *Allgemeine deutsche Bibliothek* 34 (1778), 2. Stück, 488–489
 Bosse, Heinrich: Berufsprobleme der Akademiker im Werk von J.M.R. Lenz, in: „Unaufhörlich Lenz gelesen ...“. *Studien zu Leben und Werk von J.M.R. Lenz*. Hg. v. Inge Stephan u. Hans-Gerd Winter. Stuttgart u. a. 1994, 38–51.
 Damm, Sigrid: Vögel, die verkünden Land. *Das Leben des Jakob Michael Reinhold Lenz*. Frankfurt a.M. 1989 [1987].
 Harris, Edward P.: The structure of Dramatic Characterizations in Four Plays by J.M.R. Lenz. *Tulane* 1967, 8–41, 138–165.
 Huber-Bindschedler, Berta: *Die Motivierung in den Dramen von J.M.R. Lenz. Ein Beitrag zur Psychologie Lenzens*. Zürich 1922.

Kaiser, Ilse: *Die Freunde machen den Philosophen, Der Engländer, Der Waldbruder* von J.M.R. Lenz. Erlangen 1917, 11–41.

Stephan, Inge u. Hans-Gerd Winter (Hg.): „Unaufhörlich Lenz gelesen ...“. Studien zu Leben und Werk von J.M.R. Lenz. Stuttgart u. a. 1994.

Winter, Hans-Gerd: J.M.R. Lenz. Stuttgart 1987.

Martin Maurach

Die Fürstengruft

V: Christian Friedrich Daniel Schubart

E: Ende 1779/Anfang 1780

D: Frankfurt a.M. 1780

Schubart hat dieses 26-strophige Gedicht, das zu seinen bekanntesten gehört, in der Haft einem Fourier diktiert, „als ihm Herzog Karl auf einen gewissen Termin hin ausdrücklich seine Freiheit versprochen hatte, und dieser Termin ohne Erfüllung vorüber gegangen war“ (Schubart 1839. Bd. 2, 153), wie der Sohn Ludwig Schubart später berichtet. Der Text wird aus der Veste Hohenasperg herausgeschmuggelt, in der S. seit 1777 auf Befehl des württembergischen Herzogs Karl Eugen ohne Begründung einsitzt. Abschriften des Gedichts geraten in Umlauf und ohne Kenntnis des Autors wird es (unter dem ursprünglichen Titel *Die Gruft der Fürsten*) 1780 im *Frankfurter Musenalmanach* und im *Leipziger Musenalmanach* gedruckt, im folgenden Jahr auch noch im *Deutschen Museum*. *Die Gruft der Fürsten* ist der erste Text aus S.s Haftzeit, der zum Druck gelangt; er war von erheblichem Einfluss auf Schillers Gedicht *Die schlimmen Monarchen*, erschienen in der *Anthologie auf das Jahr 1782*. Nachdem man Karl Eugen *Die Gruft der Fürsten* vorgelesen hatte, verschärfte er erneut S.s Haftbedingungen und verfügte auch eine weitere Haftverlängerung.

Bereits in seiner ersten Lyriksammlung *Todesgesänge* (1767) hatte S. ein Gedicht veröffentlicht, in dem der Sprecher am Grab eines Herrschers über die Sterblichkeit der sich gottgleich gerierenden Fürsten reflektiert und sie mit Memento-mori-Gestus zu Demut, Tugend und Gerechtigkeit auffordert. In *Auf die Leiche eines Regenten* wird drastisch Fürstenkritik formuliert – Kritik an souveräner Menschenverachtung, Scheinheiligkeit und Hartherzigkeit –, alles Topoi, die zum Standardrepertoire der frühneuzeitlichen Fürstenkritik gehören („Habt ihr, wenn der junge Waise / Vor euch klagte, auch gehört? / Und den fetten Bauch vom Schweiß / Einer Wittve nie genährt?“, Schubart 1839. Bd. 3, 252, V. 9–12).

Es ist der beim Anblick des Herrschergrabs dargelegte Gedanke, dass selbst die Fürsten sich vor dem Jüngsten Gericht zu verantworten haben („Große, hebt die Angesichter / Ueber jene Sternenbahn! / Dorten trifft ihr euren Richter, / Wie der ärmste Bettler, an“, ebd., 254, V. 57–60), der auch das 13 Jahre später geschriebene Gedicht *Die Fürstengruft* bestimmt – nun aber vor dem Hintergrund einer prekären Parallelität zwischen lyrischer und autobiographischer Szenerie. Der Gefangene S. erlebt Fürstenwillkür qualvoll am eigenen Leib; in den ersten Jahren der Haftzeit ist er eingesperrt in ein feuchtes kerkerartiges Verlies und fühlt sich wie lebendig begraben. Dem Gedicht liegt eine wechselseitige Projektion zwischen Ankläger und Beklagtem, zwischen Herrscher und Untertan zugrunde, schließlich lässt sich das lyrische Ich auf einen Autor zurückführen, der selbst – wie die angesprochenen Fürsten – in einer „Verwesungsgruft“ (Schubart 1839. Bd. 4, 78, V. 6) liegt und seinen Schuldspruch und seine Bestrafung erwartet.

Doch die realen Verhältnisse spiegeln sich auch noch in anderer, umgekehrter Brechung im Gedicht, indem der auf Seiten der Unterdrückten und Entrechteten stehende Sprecher sich zum machtvollen Ankläger über die Fürsten erhebt. In dieser Wendung unterscheidet sich *Die Fürstengruft* elementar von dem früheren Gedicht *Auf die Leiche eines Regenten*: Dort ist der Sprecher ein Mahner und Lehrer der weltlichen Machthaber, während Gott zu ihrem Richter erklärt wird (vgl. Schubart 1839. Bd. 3, 254, V. 59–64). Dagegen ist der Duktus der *Fürstengruft* deutlich aggressiver; der Ton des Gedichts ist zornig und atemlos in der Reihung der Anklagen und in der Kritik. Hier ist der Sprecher selbst in der Rolle des Richtenden und das Jüngste Gericht hat eher die Aufgabe, die bereits Verurteilten zu bestrafen denn über sie zu richten (vgl. Schubart 1839. Bd. 4, 74, V. 83–88). Der Sprecher empfindet kein Mitleid mit den toten Fürsten – im Gegenteil: Seine Abscheu für die ehemaligen Potentaten steigert sich ins beinahe Sadistische (vgl. Warneken 2009, 301), wenn er sich die Verwesung der fürstlichen Leichen im Einzelnen ausmalt, auch nimmt sein Hass höhnisch-parodistische Züge an: „Denn ach! hier liegt der edle Fürst! der gute! / Zum Völkersegen einst gesandt“ (Schubart 1839. Bd. 4, 79, V. 17 f.; vgl. Luserke-Jaqui 2009, 85).

Angeprangert werden in dem Gedicht die Amoralität und Menschenverachtung der Herrscher, ihre Schamlosigkeit und Exzessivität auf Kosten der Armen und Entrechteten. Jede Strophe bestätigt aufs Neue das Todesurteil der Fürsten, das die Auferstehung ausschließt und ewige qualvolle Gefangenschaft in der „Schauergrotte“ (ebd., 72, V. 65) bedeutet. Es ist offensichtlich, dass S. mit diesem Gedicht eine Art literarischen Racheakt an demjenigen vollzieht, dessen Opfer er ist –

Karl Eugen –, und an Herrschern wie seinesgleichen. Mit Hilfe der kunstvollen Verbindung von religiösen Topoi, barocker Rhetorik und traditionellen Genres – Grabgesang, Requiem, Strafpredigt, Fürstenkritik, juvenalische Satire – arrangiert S. ein Gedicht mit nachdrücklicher antifeudaler Tendenz. Dass diese in der Sprache der Tradition vorgetragen wird, nimmt ihr wiederum Brisanz und hält sie gleichsam in der Schwebe. Dennoch: Hier behauptet sich eine bürgerliche Stimme als oberster Richter über die Fürsten, eine Position, die bisher Gott vorbehalten war. Abgeurteilt werden die toten Regenten, gemeint sind die lebendigen, gesprochen wird in religiösen Vorstellungen und Bildern, gemeint sind die weltlichen Verhältnisse. Als Klimax einer langen Reihe von hasserfüllten Vorwürfen an die Unterdrücker klingt in dem Memento an das Jüngste Gericht in den Strophen 21 und 22 die Drohung der Revolution und des Tyrannenmordes mit: „Ha! früh genug wird über ihnen krachen / Der Donner am Gericht. / Wo Todesengel nach Tyrannen greifen, / Wenn sie im Grimm der Richter weckt, / Und ihre Gräul zu einem Berge häufen, / Der flammend sie bedeckt.“ (Ebd., 73, V. 83–88)

Die raffinierte Ambivalenz von religiöser und politischer Sinngebung, welche S.s Gedicht *Die Fürstengruft* bestimmt, macht es schwierig zu entscheiden, wie die Herrscherkritik gemeint sein soll (vgl. Schröder 1979, 67). Dass das Religiöse hier politische Implikationen besitzt, ist in der Forschung unumstritten – es fragt sich aber, wie stark man die politische Tendenz des Gedichtes gewichtet. Haben wir es tatsächlich mit einem Vorläufer politischer Lyrik zu tun (vgl. ebd., 71)? Hier sind auch die letzten vier Strophen der *Fürstengruft* von Relevanz, die S. erst später hinzugefügt hat. In ihnen werden den verdammten Fürsten „bessere Fürsten“ (Schubart

1839. Bd. 4, 73, V. 89) gegenübergestellt und vorgehalten; diesen, die der Sprecher direkt anredet, steht am jüngsten Tag das Paradies in Aussicht, denn sie waren tugendhafte Herrscher und haben ihre Brüder „satt und froh gemacht“ (ebd., 74, V. 98). Nur sie verdienen ewig zu herrschen, und deshalb sagt des Richters Stimme zu ihnen in den letzten zwei Versen des Gedichts: „Ihr Brüder, nehmt auf ewig hin die Krone, / Ihr seyd zu herrschen werth.“ (Ebd., 74, V. 103 f.) Auch die vier letzten Strophen vereindeutigen nicht die Tendenz des Gedichts – im Gegenteil: Der Umschlag vom Straf- zum Lobgedicht erhält und verstärkt die charakteristische Ambivalenz des Textes. Die Belohnung und Erhebung der moralischen Fürsten kann als seine theologische Wendung gedeutet werden (vgl. Luserke-Jaqui 2009, 84 f.), aber auch als Bekenntnis zum aufgeklärten Absolutismus und als Schwächung des angedeuteten Revolutionsgedankens.

Werke

Schubart's Leben und Gesinnungen. Von ihm selbst im Kerker aufgesetzt. Schluß des 2. Theils 1793, in: C.F.D. Schubart's, des Patrioten, gesammelte Schriften und Schicksale. Bd. 2. Stuttgart 1839, 153. – C.F.D. Schubart's sämtliche Gedichte. Von ihm selbst im Kerker aufgesetzt. Bd. 1. Stuttgart 1785, in: C.F.D. Schubart's, des Patrioten, gesammelte Schriften und Schicksale. Bd. 3. Stuttgart 1839, 252, 254. – C.F.D. Schubart's sämtliche Gedichte. Von ihm selbst im Kerker aufgesetzt. Bd. 2. Stuttgart 1786, in: C.F.D. Schubart's, des Patrioten, gesammelte Schriften und Schicksale. Bd. 4. Stuttgart 1839, 70–74.

Forschung

Luserke-Jaqui, Matthias: Christian Friedrich Daniel Schubart und *Die Fürstengruft*. Text und Kontext, in: Lyrik im historischen Kontext. Hg. v. Andreas Böhn u. a. Würzburg 2009, 75–88.

Schröder, Jürgen: Facit iracundia versum, in: Geschichte im Gedicht. Texte und Interpretationen. Pro-

testlied, Bänkelsang, Ballade, Chronik. Hg. v. Walter Hinck. Frankfurt a.M. 1979, 59–73.

Warneken, Bernd Jürgen: Schubart. Der unbürgerliche Bürger. Frankfurt a.M. 2009, 295–307.

Barbara Potthast

Die Kindermörderin

V: Heinrich Leopold Wagner

E: Anfang 1776

D: Leipzig 1776

UA: Preßburg und Pest 1777

Wagners *Kindermörderin* ist ein in mehrfacher Hinsicht bemerkenswertes zeitgenössisches literarisches Dokument. Formal, indem es auf eine Szeneneinteilung verzichtet und das tragische Geschehen sogar in sechs Akten entwickelt; diskursiv, indem es ein Thema aufgreift und im Text exponiert, das zu den drängendsten gesellschaftlichen Themen der Bürgerlichen in den 1770er Jahren zu rechnen ist, und sozial, indem es ein ausgeprägtes bürgerliches Selbstbewusstsein repräsentiert und diesem Selbstbewusstsein auch einen Begriff verleiht. Es geht um den „Mittelstand“ (Wagner 1997, 22), um die Bürgerlichen zwischen den Unterschichtigen auf der einen und den Aristokraten auf der anderen gesellschaftlichen Seite. Hatte Johann Gottlob Benjamin Pfeil (1732–1800) noch 30 Jahre zuvor die Handwerker und Kleinbürger eines bürgerlichen Trauerspiels für unfähig erklärt (vgl. Luserke 1995, 145–150) – jener Pfeil, der sich dann an der Debatte um die *Mannheimer Preisfrage* beteiligen wird, wie der Kindsmord am besten zu verhüten sei –, so erhebt W. gerade diesen Stand zu den eigentlichen Akteuren seines Stücks. Die Disziplinierung von Leidenschaften wird von Pfeil als ein genuin bürgerliches Privileg reklamiert. „Man wähle

die handelnden Personen niemals aus dem Pöbel“ (zit. nach ebd., 149); „kein Schneider, kein Schuster ist einer tragischen Denkart fähig“ (zit. nach ebd.) erklärt Pfeil. Wer seinen Verstand habe aufklären oder sein Herz habe bessern können (als die basalen Programmpunkte der bürgerlichen Aufklärung), gehöre zu jenem „Mittelstand zwischen dem Pöbel und den Großen“ (zit. nach ebd.), aus dem sich die tragischen Charaktere rekrutierten: „Aus dieser Klasse müssen wir die Charaktere der handelnden Personen hernehmen. Diese Leute sind jederzeit desjenigen Grades der Tugend und des Lasters fähig, den die tragische Schaubühne erfordert, wenn sie ihre Absicht erreichen will“ (zit. nach ebd.). W. opponiert dagegen, indem er genau diesen Begriff ‚Mittelstand‘ aufgreift und seine Figuren entsprechend besetzt. Es ist der bürgerliche Mittelstand einer Handwerkerfamilie, der als Schauplatz der Konflikte sozialer und familialer Normativität dient zur „Thematisierung der innerbürgerlichen Problematik“ (Hassel 2002, 116). Der Metzgermeister und Straßburger Bürger Martin Humbrecht vertritt die Haltung, dass es auch in der Welt dieser bürgerlichen Wertvorstellungen keine ständeübergreifende Liebe geben kann und darf.

W. gehört zu jenen Autoren des SuD, die sich in ihrem Werk intensiv mit der Verknüpfung von sexueller Verführung oder Gewalt, verheimlichter Schwangerschaft und vollzogenem Kindsmord auseinandersetzen und die drastischen gesellschaftlichen und juristischen Folgen für die betroffene Frau beschreiben. W. hat mit seinem Drama *Die Kindermörderin* maßgeblich dazu beigetragen, dass dem Thema des Kindsmords gesellschaftlich Aufmerksamkeit zugewachsen und ein soziales Problembewusstsein entstanden ist. An dieser Willensbildung haben auch Lenz (*Zerbin oder die neuere Philosophie*, Er-

zählung, 1776) und Goethe (*Urfaust*, Drama, entstanden 1773/1775, veröffentlicht 1887), Maler Müller (*Das Nuß-Kernen, eine pfälzische Idylle*, entstanden Mitte der 1770er Jahre, 1811 veröffentlicht), Bürger (*Des Pfarrers Tochter von Taubenhain*, Ballade, 1782), Schiller (*Die Kindsmörderin*, Gedicht, 1782), Schink (*Empfindungen einer unglücklich Verführten bey der Ermordung ihres Kindes*, Gedicht, 1776) und andere mitgearbeitet (vgl. umfassend Luserke-Jaqui 2002). Allerdings ist nicht jedes Ereignis so exakt historisch nachweisbar und so genau archivalisch aufzuarbeiten wie der Fall der Susanna Margaretha Brandt, der historischen Gestalt von Goethes Gretchen in seinem *Urfaust*. Die literarische Freiheit der Autoren des SuD besteht gerade darin, dass sie nicht nach konsensfähigen Vorschlägen suchen müssen, sondern sie können das Unkonventionelle und Ärgerliche aussprechen. Ihre Texte sind Provokationen für diejenigen, die an politischer Macht und gesellschaftlicher Verantwortung teilhaben. Literaturgeschichtliche Bedeutung, eine Art Langzeitwirkung, entwickelte nur W.s Drama. Durch die persönliche Bekanntschaft mit Autoren des SuD wurde W. schnell als ein Vertreter der neuen Literatur wahrgenommen. Anfang 1776 entstand das Stück *Die Kindermörderin*, das neben Goethes *Götz von Berlichingen* (1773) und den beiden Dramen *Der Hofmeister* (1774) und *Die Soldaten* (1776) von Lenz zu den wichtigsten Dramen des SuD zu rechnen ist (vgl. Luserke 2010, 227 ff.).

Die Anlage der *Kindermörderin* musste für das zeitgenössische Lesepublikum mehr als überraschend sein. Die Handlung dauert so lange wie eine Schwangerschaft, spielt ausnahmslos in Straßburg und zitiert zahlreiche allgemein bekannte dortige Straßen und Gebäude. Die Orte waren also leicht zu identifizieren. Einige Nebenrollen werden im

elsässischen Dialekt gesprochen, was die Standesunterschiede hervorkehrt und zugleich den Wirklichkeitsanspruch des Stücks erhöht. W. versucht ein breites gesellschaftliches Spektrum sprachlich darzustellen und verstößt damit auch gegen eine traditionelle Norm stilistischer Geschlossenheit. Am Beispiel der Aposiopesen in der *Kindermörderin* lässt sich nachweisen, dass das bisherige Verständnis der Geniesprache, die auf eine Auflösung syntaktischer Strukturen zielt, ungenau ist. Vergleicht man die einschlägigen Texte, so ergibt sich folgendes Bild: In W.s *Kindermörderin* kommen ca. 80 Aposiopesen, davon 20 ergänzt und 60 nicht ergänzt, vor, im *Hofmeister* 44, im *Sturm und Drang* (1777) 33, in den *Soldaten* zwölf und im *Ugolino* (1768) acht (vgl. Binneberg 1977, 30 f. u. 42). Leidenschaftliche Erregung ist in den wenigsten Fällen der Grund für einen Redeabbruch, die Unvollständigkeit des Satzes erfolgt vielmehr vorsätzlich und planmäßig. Diese Redefigur besitzt in den SuD-Dramen „weniger emotional-expressive als rhetorisch-taktische Fähigkeiten und Wirkungen“ (ebd., 50). Der Charakter der Alltagssprachlichkeit von Aposiopesen bringt die inhaltlich-thematische Seite von W.s *Kindermörderin* mit der sprachlichen Seite zur Deckung, in beidem verfolgt der Autor, eine möglichst genaue Übereinstimmung mit seiner historischen Wirklichkeit zu finden. W. führt das Programm einer Volkspoesie konsequent durch, indem er in seinem Stück Volkssprache und Dialekt wiedergibt. Auch Lenz hatte in seinem 1775 entstandenen Vortrag über die Bearbeitung der deutschen Sprache gefordert, „in die Häuser unserer sogenannten gemeinen Leute“ (WuB 2, 775) zu gehen, um dort soziologische Sprachstudien zu treiben und die gebildete Sprache, also die Sprache der Gebildeten, zu bereichern (vgl. Luserke 2010, 230 ff.).

Der Titel *Die Kindermörderin* lässt keinen Zweifel am Inhalt des Stücks zu. W. bringt damit als Erster ein Thema auf die Bühne, das bis dahin einer allgemeinen Tabuisierung unterlag. Er öffnet das Theater den Gegenwartsproblemen der sexuellen Gewalt, der verbotenen Sexualität, der verheimlichten Schwangerschaft und des vollzogenen Kindsmords. W. wählt als Schauplatz für seine einzelnen Akte ausnahmslos Wohnräume, doch werden die im Verlauf der dramatischen Handlung zunehmend intimisiert. Der Verzicht auf Außen- und Naturszenen verstärkt die Bedeutung der Binnenperspektive für das Stück, W. geht es um das Interieur einer Seelenlandschaft. Spielt noch der erste Akt im Zimmer eines Wirtshauses, so der zweite schon im Wohnzimmer des Humbrecht'schen Bürgerhauses (in der Regieanweisung ist die Rede davon, dass das Wohnzimmer „bürgerlich meublirt“ [Wagner 1997, 19] sein soll, wichtigstes Requisit ist das Klavier), der dritte Akt stellt das Zimmer des Offiziers von Gröningseck vor (der Untermieter in diesem Haus ist) und im vierten Akt agieren die Figuren in Evchens Schlafzimmer. Der fünfte Akt spielt wieder wie der zweite im Wohnzimmer der Familie als Ort bürgerlichen Familienlebens und Bühne bürgerlicher Privatheit, und der sechste Akt hebt nochmals wie der erste das soziale Gefälle zwischen den Bürgerlichen und den ‚gemeinen Leuten‘ (Lenz) hervor, es ist das Zimmer der Lohnwäscherin Marthan. Die Hauptperson des Trauerspiels ist Evchen Humbrecht, 18-jährige Tochter des Metzgermeisters. Zur weiteren Familie gehört der Vetter Magister Humbrecht, der den geistlichen und gelehrten Diskurs im Stück vertritt. Dem stehen die adligen Offiziere von Gröningsseck, der eigentliche Vergewaltiger, und von Hasenpoth, der Intrigant, mit dessen krimineller Energie die Zuschauer im dritten Akt

bekannt gemacht werden, gegenüber. Durch von Hasenpoth wird die eigentliche Tragödie des Kindsmords erst ausgelöst. Scheint es zunächst so, als habe von Gröningseck Evchen vergewaltigt und geschwängert und dann sein Heiratsversprechen gebrochen, so klärt sich im Nachhinein auf, dass von Hasenpoth Briefe fälschte, um die Heirat zwischen der Bürgerlichen und dem Adligen zu verhindern (vgl. Luserke 2010, 233 f.).

Schon der erste Akt zeigt von Gröningsseck, wie er Evchen sexuell belästigt und deren Mutter mit einem Schlafpulver betäubt, wobei er mit der Unterstützung durch die ebenfalls von ihm verführte Marianel rechnen kann. Die Exposition dient W. dazu, das Thema der bereits Verführten und ihre Abhängigkeit vom aristokratischen Verführer auf der einen und die Vergewaltigung Evchens auf der anderen Seite herauszustellen. Barbara Mabee spricht von einer Verführung Evchens und konstruiert eine Mitschuld der Frau, sie stellt die Frage, ob Evchen nicht „mit dem sexuellen Akt ihren Drang nach Freiheit zum Ausdruck gebracht [habe]?“ (Mabee 1986, 35) Dieser Deutung stehen die Buchstäblichkeit der teils sehr dezidierten Regieanweisungen und der Wortlaut der Dialogketten entgegen. In dieser klassischen Expositionsszene lässt W. keinen Zweifel daran, dass sich Evchen gegen die sexuelle Gewalt des aristokratischen Offiziers zur Wehr setzen muss. Er zieht ihr die Maske vom Gesicht, er küsst sie gegen ihren Willen mehrmals und er bedrängt sie sexuell, nachdem das Kerzenlicht ausgegangen ist. Von Gröningseck hatte den Tisch mutwillig umgeworfen. Evchen ist die Einzige, die sich nicht selbst demaskiert, darin zeigt sich die Dominanz des Vergewaltigers (vgl. Schönenborn 2004, 192). Marianels Aussage, „wenn keine Hurenbuben wären; so gäbs lauter brave Mädels“ (Wagner 1997, 9), bringt aus der Sicht

der emotional und ökonomisch abhängigen, rechtlosen Frau das auf den Punkt, was für von Gröningseck zunächst nicht mehr als ein galantes Abenteuer war. Die verführte Frau ist für ihn eine „Hur“ (ebd.). In Wortsprache und Körpersprache ist er als Mann derjenige, der sich Verfügungsgewalt über den Frauenkörper anmaßt. Die Mutter von Evchen packt er um die Hüfte und stellt sie zwischen seine Beine und titulierte sie als „mein Weibchen“ (ebd., 10). Galt in den Dramen Klingers und Leisewitz' der wilde Blick als Charakteristikum eines Kraftkerls, so ist es in W.s *Kindermörderin* gerade der fixierte Blick des Mannes, der unbeweglich den begehrten Frauenkörper anstarrt und von dem die Bedrohung für die Frau ausgeht (vgl. ebd., 16, Regieanweisung). Der wilde Blick des Selbsthelfer- und Kraftkerltypus in den anderen SuD-Dramen gilt in der Regel dem anderen Mann, dem Rivalen um die Gunst der Frau, dem unrechtmäßigen Thronfolger oder dem politischen Gegner. In dem Augenblick aber, wo der Kraftkerl in der *Kindermörderin* der begehrten Frau begegnet, wird sein Blick weich oder zärtlich, zumindest lässt er sich durch die Frau beruhigen. Evchen ahnt die bevorstehende Situation: „Ums Himmelswillen sehn sie mich nicht so an; ich kanns nicht ausstehn“, fleht sie, sie weiß aber, dass sie „verlohren“ ist. (Ebd.) Die Flucht nach nebenan in die Kammer erweist sich für Evchen als Falle, aus der es kein Entkommen mehr gibt (vgl. Luserke 2010, 234 f.).

Der Verlust der mütterlichen ‚Tabacksdose‘ symbolisiert den Verlust der töchterlichen Jungfräulichkeit und weist auf ihren Tod voraus, denn sie ist „letztlich als Kind für die Mutter verloren“ (Schönenborn 2004, 193). Evchen setzt sich zur Wehr, der Zuschauer hört „innwendig Getös [...] nach und nach wirds stiller“ (Wagner 1997, 16, Regieanweisung). Dann „stürzt“ (ebd., 17, Regiean-

weisung) Evchen wieder heraus, sagt zu ihrer schlafenden Mutter, sie sei zur Hure gemacht worden, während von Gröningseck dies mit den Worten kommentiert, sie sei nicht die Erste, „die Frau wurde, eh sie getraut war“ (ebd., 17). Die Bagatellisierung der Vergewaltigung, die nicht ohne Folgen bleibt, gehört zur männlichen Strategie der Rechtfertigung der Tat. Doch dann wählt W. eine dramatische Variante. Er lässt den Vergewaltiger schnell entdecken, dass die Vergewaltigte eigentlich ein Engel ist und verspricht ihr die Heirat. Für ihn ist sie eine Vertreterin der „simplen Natur“ (ebd., 35), wie er es später im vertraulichen Männergespräch mit von Hasenpoth nennen wird. Dieser Umschwung geschieht in der Kürze eines Gedankenstrichs (vgl. ebd., 17, Z. 33). Evchens Selbstbild mündet von nun an in die „beleidigte Tugend“ (ebd., 18), sie will bis zur Heirat keinen körperlichen Kontakt mehr mit dem Offizier. Die Begriffe von Schande, beleidigter Tugend und Gefallener gehören zum kodierten Wortschatz der zeitgenössischen Diskussion um vor- und außer-eheliche Sexualität. Zugleich machen diese Begriffe aber auch die Bedrohung deutlich, der die verführte Frau bei Entdeckung der Tat durch den sozialen Abstieg ausgesetzt ist. Am Ende des ersten Aktes bleibt Evchen aber nichts anderes übrig, als dem Heiratsversprechen des Offiziers Glauben zu schenken.

Der zweite Akt führt in die Humbrecht'schen Familienverhältnisse ein, das Wohnzimmer ist bürgerlich möbliert (vgl. ebd., 19, Regieanweisung). Der Vater wird als bürgerlicher Vertreter einer alten Ordnung charakterisiert, der heftige Kritik daran übt, dass Frau und Tochter auf einem Ball gewesen sind, der der Tochter keine Freiheiten zugestehen will und der von der geburtsbedingten Standeszugehörigkeit und ihrer Unveränderbarkeit überzeugt ist. Als sich im fünften

Akt die Katastrophe zu entwickeln beginnt und Evchen plötzlich aus dem elterlichen Haus verschwindet, sieht der Vater die Ursache dafür in der missbrauchten Freiheit (vgl. ebd., 66). Was der Vater aber als Freiheit begreift, ist in der gesellschaftlichen Wirklichkeit der 1770er Jahre die Unfreiheit der Frau. Durch die strikte Einhaltung der Standesunterschiede können für ihn auch die Adligen nicht die soziale Bezugsgruppe der Bürgerlichen darstellen. W. legt dem Metzger eine bemerkenswerte Verteidigung der Ständegesellschaft in den Mund und deckt damit den schwelenden gesellschaftlichen Konflikt auf. Über den Besuch von Bällen und das Tanzen sagt Humbrecht: „Für die vornehmen Herren und Damen, Junker und Fräuleins, die vor lauter Vornehmigkeit nicht wissen, wo sie mit des lieben Herrgotts seiner Zeit hinsollen, für die mag es ein ganz artigs Vergnügen seyn; wer hat was darwider? – aber Handwerksweiber, Bürgerstöchter sollen die Nas davon lassen; die können auf Hochzeiten, Meisterstückschmausen, und was des Zeugs mehr ist, Schuh genug zerschleifen, brauchen nicht noch ihre Ehr und guten Namen mit aufs Spiel zu setzen. – – Wenn denn vollends ein zuckersüßes Bürschchen in der Uniform, oder ein Barönchen, des sich Gott erbarm! ein Mädchen vom Mittelstand an solche Örter hinführt, so ist zehn gegen eins zu verwetten, daß er sie nicht wieder nach Haus bringt, wie er sie abgehohlt hat“ (ebd., 22).

Die Worte des Vaters gegen Evchen bekommen für sie den Wert einer physischen Bedrohung, wie Dolchstiche seien sie (vgl. ebd., 29). Dies ist mehr als nur ein metaphorisches Sprechen, denn letztlich führen die Vaterworte zur Tötung des unehelichen Kinds, im doppelten Sinn. Einmal ist es Evchens Vater selbst, der sie mit seinen Worten in die Flucht und damit in die gesellschaftliche Iso-

lation und ökonomische Not treibt, zum anderen sind es die im Brief gefälschten Worte des Kindsvaters von Gröningseck, welche die Kindsmutter in die ausweglose Situation bringen, in der sie schließlich ihr Kind tötet. Und am Ende des Stücks ist es nur der Landesvater, der König von Frankreich, der Evchen vor dem Schafott retten könnte, dem das Begnadigungsrecht allein obliegt und von dessen Wort Evchens Leib und Leben abhängt. Dass Evchen gegen das Wort von Gottvater verstoßen hat, ist ihr bewusst. Schon unmittelbar nach der Vergewaltigung verbietet sie von Gröningseck, sie mit einem Engel zu vergleichen (vgl. ebd., 18). In der Spiegelgeschichte der anonymen Untermieterin, die ein uneheliches Kind von einem Offizier erwartet, tritt Evchen jenes Schicksal vor Augen, das ihr unweigerlich droht und das sie im fünften Akt einholen wird. Evchens Schicksal kann sich nicht anders als tragisch entwickeln. Der Hausherr Humbrecht kündigt der Frau, da sie für ihn eine Hure ist (vgl. ebd., 30 f.), und setzt hinzu, im Vergleichsfall an seiner Tochter ebenso zu handeln. Evchen erkennt, „in den paar Worten liegt mein ganzes Verdammungsurtheil!“ (Ebd., 31) Die väterlichen Worte sind für die Tochter Tat, sie fürchtet sich vor dem Wort ebenso wie vor der väterlichen Liebe (vgl. ebd., 49).

Der dritte Akt dokumentiert Männergespräche, die in manchen Passagen an den Soldatendiskurs in Lenzens *Soldaten* von 1776 anzuknüpfen scheinen und damit die Bedeutung und Virulenz dieses Themas in der bürgerlichen Gesellschaft Straßburgs der 1770er Jahre belegen. Von Gröningseck hat Urlaub eingereicht, um zu seiner Familie zu reisen und die Heirat mit der Bürgerlichen Evchen Humbrecht vorzubereiten. Anders als bei Lenz liegt kein schriftliches Heiratsversprechen vor (die sogenannte *Promesse de Mariage*;

zum realhistorischen Hintergrund bei Lenz vgl. WuB 1, 735 f.). Von Hasenpoth repräsentiert den aristokratisch-soldatischen Libertin, der aus dem Bekenntnis seines Freunds von Gröningseck die Intrige entwickelt. Im nahtlosen Übergang schließt sich daran das Gespräch zwischen dem Vergewaltiger und dem Magister an, der ebenfalls eine Heiratsaussicht auf Evchen hat. Er berichtet von Gröningseck von der Melancholie Evchens, Youngs *Nachtgedanken* seien nun ihr „Lieblingsbuch“ (Wagner 1997, 37). Dieses Werk gilt als der Referenztext im 18. Jh. schlechthin, wenn es um Fragen von Tod, Unsterblichkeit und Melancholie geht (zu Melancholie und Ehre vgl. Bergengruen 2001). Von Gröningseck erteilt dem Magister den Auftrag, Evchen genau zu beobachten und sie nochmals ausdrücklich seiner Unterstützung zu versichern. Der Auftritt eines für die weitere dramatische Handlung ansonsten nebensächlichen Majors lenkt das Gespräch auf den Gegensatz von Leben und Ehre, womit die eigentlich verbotenen Duelle gerechtfertigt werden sollen. Indirekt lenkt der Ehrbegriff auf die Verpflichtung des Kindsvaters hin, der Ehre halber zu seinem Wort zu stehen. Der Major spricht die exkulpierten Worte, die bereits das tragische Finale des Stücks unwissentlich vorweg kommentieren, „ein Verbrechen, wozu man gezwungen wird, ist kein Verbrechen mehr“ (Wagner 1997, 42). Am Ende dieses Aktes gesteht von Gröningseck seinem Freund von Hasenpoth, dass Evchen „schwanger“ (ebd., 44) ist, er bekräftigt aber nochmals sein Heiratsversprechen. Dieses Wort erreicht Evchen aber nicht, die Beziehung zwischen von Gröningseck und ihr bleibt erstaunlich wortlos. Selbst der verbotene, nächtliche Dialog zwischen den beiden kreist um Evchens Angst, dass von Gröningseck nicht Wort hält (vgl. ebd., 52). Evchen erkennt ihre Abhängigkeit

vom Wort des Mannes, sie, die sich selbst als „geschändetes Ich“ (ebd.) bezeichnet, führt jene Begriffe an, die in der Kindsmorddebatte der 1770er und 1780er Jahre zentral sind: Die Wut des Vaters, der Zorn der Familie, die gesellschaftliche Schande. Die Angst vor dem Wort des eigenen Vaters überträgt sie auf den Kindsvater, Furcht und Entmündigung hat sie als weibliches Subjekt zu verinnerlichen gelernt (vgl. Luserke 2010, 236 ff.).

Der vierte Akt spielt in Evchens Schlafzimmer. Evchen formuliert die bemerkenswerte Einsicht: Wenn sie ein Mann wäre, würde sie noch heute nach Amerika auswandern und dort „für die Freyheit streiten“ (Wagner 1997, 46). Anders als Klingers Wild in *Sturm und Drang* würde sie Amerika nicht als Ort der Flucht und des ziellosen Handelns wählen und anders auch als Donna Diana in Lenz' *Der neue Menoza* (1774), die jetzt und augenblicklich die Männer in ihrem Blut herumschleppen will, erkennt Evchen, dass individuelle Freiheiten, also auch die Freiheit des weiblichen Individuums im 18. Jh. auf Selbstbestimmung, nicht ohne die Wahrung politischer Freiheitsrechte möglich sind. Das Recht auf Individualität ist mit den politischen Freiheiten zur allgemeinen Wohlfahrt verknüpft, Privatheit und Öffentlichkeit sind zwei sich bedingende Seiten alltäglichen Handelns. Evchen zeigt sich damit weit einsichtiger, als viele der Kraftkerle anderer SuD-Stücke. Erst im sechsten Akt, als sie sich schon zu Frau Marthan geflüchtet hat, ist sie gewillt, die Aggression gegen den Kindsvater zu richten. Sie sei nur eine Frau, aber komme er wieder, so erklärt sie dort, „bohr ich ihm ein Brodmesser ins Herz“ (ebd., 78). Allerdings spricht Evchen in diesem vierten Akt auch erstmals davon, dass sie von Gröningseck liebe (vgl. ebd., 51). Dieser – eigentlich will er Evchen von seiner beabsichtigten Reise berichten –

reagiert auf dieses Bekenntnis in einem trivialisierten empfindsamen Handlungsmuster, er spricht von der Ergießung zweier Seelen und will „mit Gewalt“ (ebd., 51) ihre Hand küssen, reproduziert also jene Verhaltensweise, mit der das Drama im doppelten Wortsinn begann. Am Ende des Aktes küsst Evchen ihn erstmals aus freien Stücken.

Der fünfte Akt bringt die Katastrophe. Von Hasenpoth hat Evchen einen gefälschten Brief zugespielt, wonach von Gröningsseck sein Heiratsversprechen bricht und nicht wieder zurückkehren wird. Hier fällt zum ersten Mal das Schlüsselwort „Kindermord“ (ebd., 57). Magister Humbrecht berichtet dem Vater von einem Vorfall während des Gottesdienstes. Nach der Predigt sei eine Verordnung über den Kindermord und über „Kindermörderinnen“ (ebd., 58) verlesen worden. Evchen sei dabei in Ohnmacht gefallen. Um seinen Verdacht, dass Evchen mutmaßlich schwanger sei, zu stützen, überreicht er dem Vater einen zweiten, ebenfalls von Hasenpoth gefälschten Brief, worin die Schwangerschaft der Tochter aufgedeckt, sie selbst der Prostitution bezichtigt und eine einmalige Abfindungszahlung von 100 Talern für das Kind angeboten wird (vgl. ebd., 61). Denselben Betrag wird der Vater später für denjenigen ausloben, der seine vor dem Vater, der sozialen Schande und der obrigkeitlichen Justiz geflohene Tochter wiederfindet (vgl. ebd., 77). Die väterliche Drohung den „Bastard“ (ebd., 62) umzubringen, vollzieht Evchen selbst. Bevor Evchen ihr Kind töten wird, bezeichnet sie es ebenfalls als Bastard. W. legt diese begriffliche Stigmatisierung, die das uneheliche Kind zum sozialen Außenseiter macht, in der *Kindermörderin* wenige Augenblicke, bevor das Kind getötet wird, der Mutter als letztes, halb unbewusstes Tatmotiv in den Mund: „Ich bin die Hure, die Muttermörderinn; du

bist noch nichts! – ein kleiner Bastert, sonst gar nichts; – (mit verbißner Wuth.) – sollst auch nie werden, was ich bin, nie ausstehn, was ich ausstehn muß – (nimmt eine Stecknadel, und drückt sie dem Kind in Schlaf [= Schläfe] [...])“ (ebd., 80).

Bevor diese Tat aber in Szene gesetzt wird, hat W. an den Beginn des sechsten Akts einen Dialog zwischen Evchen und Marthan gestellt, der eine Lösung des gesellschaftlichen Problems offeriert, die aus der Sicht der ‚gemeinen Leute‘ pragmatisch ist und in deutlichem Gegensatz zur adligen und bürgerlichen Problemlösung des Schlusstableaus steht. Marthan vertritt einen pragmatischen Standpunkt – und es ist bemerkenswert, dass der Autor W. eine Unterschichtige diese vier Vernunftargumente vortragen lässt, was man durchaus auch als ein Bild gelungener Volksaufklärung verstehen kann und als „Wandel des Literaturbegriffs, der gesellschaftliche Veränderungen anzeigt“ (Karthaus 2000, 121): „Was geschehn ist, ist geschehn, da hilft kein Greinen und kein Jammern!“ (Wagner 1997, 72) Das bedeutet, dass auch eine gesellschaftliche Ächtung und juristische Verfolgung von vorehelicher Sexualität mit Kindesfolge keine zufriedenstellende Lösung sein kann. Ferner verbindet Marthan in einem weiteren Argument das soziale Motiv mit dem religiösen: „Ich sag immer, es ist aber doch nicht recht von den Herrschaften, die einen armen Dienboten, wenn er in den Umständen ist, so mir nix dir nix zum Haus hinauswerfen, wir sind alle sündliche Menschen; wie bald kann nit ein Unglück geschehn, und dann hats der Herr oder die Frau doch auch aufm Gewissen“ (ebd., 73). Wenn die bürgerliche oder die aristokratische Herrschaft ihre soziale Verantwortung gegenüber ihren unterschichtigen Dienstleuten ernst nehmen, dann darf eine uneheliche Schwan-

gerschaft nicht nach moralischen Kriterien bewertet werden. Soziales und religiöses Gewissen sind eins. Im dritten Argument spricht Marthan die Integrität einer Frau mit unehelichem Kind an. Sie berichtet, sie habe bei einer solchen Frau zehn Jahre lang gearbeitet und diese als „kreutzbrave Frau“ (ebd., 75) kennengelernt. Demnach kann die Unehelichkeit eines Kindes nichts über die menschlichen Qualitäten seiner Mutter aussagen, insofern ist auch der Vorwurf der moralischen Verwerflichkeit gegenstandslos. Selbst als Evchen Marthan gesteht, dass sie selbst die entflohene Tochter Humbrechts sei, vermag die Dienstherrin kein Unrecht darin zu erkennen. Stattdessen führt sie ein viertes Argument an, das die Stellung der Frau in der Gesellschaft des 18. Jh.s zum Inhalt hat, „ganz gewiß ist sie verführt worden“ (ebd., 78), sagt sie. Die Verführung durch den Mann ist die eigentliche Tat, nicht die verheimlichte Schwangerschaft, nicht die Flucht aus dem Elternhaus und nicht der rechtlose Sozialstatus einer Frau mit unehelichem Kind. Im Einvernehmen mit Evchen geht sie zu deren Vater, um die ausgesetzte Belohnung zu bekommen und ihn zu seiner Tochter zu führen. In diesem Moment spitzt sich das dramatische Geschehen plötzlich zu. In der klassischen Situation einer Handlung im Affekt tötet Evchen ihr Kind, sie identifiziert das Kind mit dem Kindsvater, sie tötet im Kind den Vater (vgl. ebd., 80). Als tragische Parodie des herkömmlichen Musters des harmonischen und empfindsamen Schlusstableaus eines bürgerlichen Trauerspiels kann es verstanden werden, wenn der Vater, Marthan, schließlich der Magister und überraschend auch von Gröningseck allesamt zu spät kommen. Aus Angst vor einer etwaig konstruierten Mitschuld der Strafverfolgungsbehörden geht Frau Marthan den Fiskal holen. Die

Missverständnisse klären sich auf, trotz des Kindsmordes will von Gröningseck Evchen weiter heiraten. Um sie vor dem Tod auf dem Schafott zu bewahren, will er beim König von Frankreich ein Gnadengesuch einreichen. Von diesem Begnadigungsrecht machten freilich die wenigsten Landesherren Gebrauch.

Es bleibt eine utopisch übersteigerte Hoffnung, die W. am Ende seines Stücks formuliert. Von Gröningseck bemängelt, dass es keinen Staat gebe, in dem solche Intriganten wie Hasenpoth, die ganze Familien zerrütten, angemessen bestraft würden. Stattdessen sind es nur die Opfer, nämlich die Frauen und die unehelichen Kinder, die einer Bestrafung ausgesetzt werden. Von Gröningseck entschließt sich an dieser Stelle Selbsthelfer zu werden, „Selbstrache“ sei „Pflicht“ (ebd., 84), und damit beschwört er das Bild eines Götz von Berlichingen (vgl. Luserke 2010, 238 ff.).

W. stellt das Tatmotiv sehr komplex dar. Der Affekt, die Angst vor dem Vergewaltiger und Kindsvater, die Angst vor dem eigenen Vater, die Vorstellung, den Tod der Mutter verursacht zu haben, all dies entwickelt einen Schuld- und Gewaltzusammenhang, der für die schwangere Frau keinen Ausweg mehr zulässt. „Dies, und o was alles noch mehr! brachte mich in Verzweiflung – ich wollte mir aus der Welt helfen, und hatte nicht Entschlossenheit genug selbst Hand an mich zu legen; jetzt mags der – Henker thun! – Mein Kind ist todt, todt durch mich –“ (Wagner 1997, 83). Das ist Evchens Bekenntnis am Ende des Stücks, von den Männern wird sie nicht verstanden. Dem Vater wird die Welt zu eng (vgl. ebd., 85), er entzieht sich einer Mitverantwortung und Mitschuld. Von Gröningseck analysiert die tragische Entwicklung auf seine Weise, es hätte nicht dazu kommen müssen, „wenn du mir getraut, deiner Melancholie dich weniger überlassen, etwas mehr

an die Tugend geglaubt hättest – oder ich etwas weniger“ (ebd., 85). Eine erstaunliche, gleichwohl repräsentative Analyse, sucht sie doch die Gründe für die familiäre Katastrophe nahezu ausschließlich bei der vergewaltigten Kindsmörderin. Der Nachsatz unterstreicht die patriarchale Bändigung und wiederholt damit verbal, was die Ursache für die gesamte Entwicklung ist, die Verfügungsgewalt des Mannes über den Frauenkörper. Hätte von Gröningseck weniger an die Tugendhaftigkeit Evchens geglaubt und ihr damit weniger vertraut, dann hätte er sie genauer beobachten und kontrollieren müssen, um so die Tat des Kindsmordes zu vermeiden. Dieses Denken zielt jedoch nur auf die Tat selbst, nicht auf das Tatmotiv und nicht auf die Tatarsache. W. verweigert am Ende eine eindeutige und harmonische Antwort. Vielmehr begreift der adlige Offizier immer noch nicht, dass er verantwortlich ist für die Misere dieser bürgerlichen Familie. Die Gelassenheit bleibt singulär, mit der Maler Müller in seinem Prosatext *Das Nuß-Kernen, eine pfälzische Idylle* einen Schulmeister, darin W.s Figur der Marthan nicht unähnlich, fragen lässt: „Und ist denn das so was Erschreckliches, ein Jungfernkind?“ (Mahler Müllers Werke 1982 [1811]. Bd. 1, 307)

Die *Kindermörderin* begegnete bei den Zeitgenossen großen moralischen Vorbehalten. Die Originalfassung wurde erstmals 1777 im Wahrschen Theater in Pest und Preßburg aufgeführt. W. selbst arbeitete 1777 das Stück für die Seylersche Theatertruppe in Frankfurt um und gab ihm nun den Titel *Evchen Humbrecht oder Ihr Mütter mercks Euch!* (D: 1779). Das Drama wurde zu einem tragikomischen Lehrstück. Lessings Bruder Karl (1740–1812) ging noch weiter, er stellte eine den moralischen Erwartungen angepasste Bühnenfassung für die Döbbelinsche Truppe in Berlin

her, die er unter dem gleichen Titel wie das Originalstück 1777 veröffentlichte. Karl Lessing wirft W., dem er grundsätzliches dramatisches Talent bescheinigt, vor allem vor, dass er sich über die dramatischen Regeln der Gattungsdefinition eines Schauspiels hinweggesetzt und die moralische Etikette verletzt habe. Einige Szenen des Stücks seien sittlich bedenklich, „die ganze Begebenheit zum gelben Kreuze [= das Bordell] ist zu schmutzig und plump, als daß man sie nur keuschen Ohren erzählen, geschweige keuschen Augen vorstellen könnte“ (zit. nach Wagner 1997, 94). Die Bearbeitung empfand der Autor W. als ‚Kastration‘, man habe sein Werk „verstümmelt, verhunzt, eignen Koth hineingeschissen“ (ebd., 143. – Zu den zeitgenössischen Rezensionen vgl. die Bibliographie ebd., 158). Anlässlich der Umarbeitung seines Stücks 1779 bekannte W., er habe die *Kindermörderin* für „denkende Leser“ (ebd., 121) geschrieben. Das trifft den Kern: Die Leser sollen darüber nachdenken, wie es sein kann, dass in der aufgeklärten bürgerlichen Gesellschaft des 18. Jh.s immer noch junge Frauen von Aristokraten willkürlich vergewaltigt werden und aus lauter sozialer Not ihr eigenes Kind umbringen. Allerdings verlor das Stück dadurch auch seine „Wirkungskraft, durch die der Gesellschaft in schonungsloser Weise ein Spiegel vorgehalten wurde“ (Schönenborn 2004, 199).

Werke

Wagner, Heinrich Leopold: *Die Kindermörderin*. Ein Trauerspiel. Im Anhang: Auszüge aus der Bearbeitung von K.G. Lessing (1777) und der Umarbeitung von H.L. Wagner (1779) sowie Dokumente zur Wirkungsgeschichte. Hg. v. Jörg-Ulrich Fechner. Bibliographisch ergänzte Ausgabe. Stuttgart 1997.

Lenz, Jakob Michael Reinhold: WuB 1, 730–739 [Anmerkung zu *Die Soldaten*]. – WuB 2, 770–777 [*Über die*

Bearbeitung der deutschen Sprache im Elsaß, Breisgau und den benachbarten Gegenden].

Mahler Müllers Werke. Faksimiledruck nach der Ausgabe von 1811 (3 Bde.), mit einem Nachwort hg. v. Gerhard vom Hofe. Heidelberg 1982.

Forschung

Alefeld, Yvonne-Patricia: Texte und Affekte. Zur Inszenierung der Leidenschaften in Heinrich Leopold Wagners *Die Kindermörderin*, in: dies.: Von der Liebe und anderen schrecklichen Dingen. Bielefeld 2007, 163–188.

Bergengruen, Maximilian: Das neue Recht und der neue Körper. Wagners *Kindermörderin* zwischen Anthropologie und Rechtstheorie, in: Die Grenzen des Menschen. Anthropologie und Ästhetik um 1800. Hg. v. Maximilian Bergengruen, Roland Borgards u. Johannes Friedrich Lehmann. Würzburg 2001, 37–49. Binneberg, Kurt: Über die Dramensprache des Sturm und Drang. Am Beispiel der Aposiopen in H.L. Wagners *Kindermörderin*, in: JbFDH (1977), 27–54.

El-Dandoush, Nagla: Das Natürliche im Menschen in Wagners *Die Kindermörderin* (1776), in: dies.: Leidenschaft als Liebe. Leidenschaft und Vernunft im Drama des Sturm und Drang. Dramatische als soziale Rollen. Würzburg 2004, 123–147.

Elm, Theo: Heinrich Leopold Wagner: *Die Kindermörderin*. Ein Trauerspiel (1776). Die Strafe des Körpers und das Recht der Seele, in: ders.: Das soziale Drama. Von Lenz bis Kroetz. Stuttgart 2004, 69–87.

Fricke, Hannes: Heinrich Leopold Wagners *Die Kindermörderin* als Sozialdisziplinierung des Opfers, in: ders.: Das hört nicht auf. Trauma, Literatur und Empathie. Göttingen 2004, 171–178.

Genton, Elisabeth: La vie et les opinions de Heinrich Leopold Wagner (1747–1779). Frankfurt a.M. 1981.

Hassel, Ursula: Familie als Drama: Studien zu einer Thematik im bürgerlichen Trauerspiel, Wiener Volkstheater und kritischen Volksstück. Bielefeld 2002.

Heyer, Katrin: Heinrich Leopold Wagner: *Die Kindermörderin*, in: dies.: Sexuelle Obsession. Die Darstellung der Geschlechterverhältnisse in ausgewählten Dramen von Goethe bis Büchner. Marburg 2005, 33–69. Karthaus, Ulrich: Heinrich Leopold Wagner: *Die Kindermörderin*, in: ders.: Sturm und Drang. Epoche – Werke – Wirkung. München 2000, 113–123.

Künzel, Christine: Dramen hinter den Kulissen: Anmerkungen zur Repräsentation sexueller Gewalt bei

Lenz, Wagner und Lessing, in: „Die Wunde Lenz“. J.M.R. Lenz. Leben, Werk und Rezeption. Hg. v. Inge Stephan u. Hans-Gerd Winter. Bern u. a. 2003, 339–353.

Künzel, Christine: Johann [!] Heinrich Leopold Wagners *Die Kindermörderin*. Geschlechterkodierung und Geschlechterkritik im Sturm und Drang, in: Sturm und Drang: Epoche – Autoren – Werke. Hg. v. Matthias Buschmeier u. Kai Kauffmann. Darmstadt 2013, 203–219.

Lee, Hyunseon: Vor Gericht. Kindsmord im Sturm und Drang und Heinrich Leopold Wagners Drama *Die Kindermörderin* (1776), in: Mörderinnen: Künstlerische und mediale Inszenierungen weiblicher Verbrechen. Hg. v. Hyunseon Lee u. Isabel Maurer Queipo. Bielefeld 2013, 89–109.

Luserke, Matthias: Die Bändigung der wilden Seele. Literatur und Leidenschaft in der Aufklärung. Stuttgart u. a. 1995.

Luserke, Matthias: Heinrich Leopold Wagner: Die Kindermörderin, in: Interpretationen. Dramen des Sturm und Drang. Erweiterte Ausgabe. Stuttgart 1997, 161–196.

Luserke, Matthias: Körper – Sprache – Tod. Wagners „Kindermörderin“ als kulturelles Deutungsmuster, in: Theater im Kulturwandel des 18. Jahrhunderts. Inszenierung und Wahrnehmung von Körper – Musik – Sprache. Hg. v. Erika Fischer-Lichte u. Jörg Schönert. Göttingen 1999, 203–212.

Luserke-Jaqui, Matthias: Medea begegnet Evchen. Wagner *Kindermörderin* (1776), in: ders.: Medea. Studien zur Kulturgeschichte der Literatur. Tübingen u. a. 2002, 131–146.

Luserke, Matthias: Wagner: *Die Kindermörderin* und der Kindsmord als literarisches und soziales Thema. in: ders.: Sturm und Drang. Autoren – Texte – Themen. Bibliographisch ergänzte Ausgabe. Stuttgart 2010, 218–243.

Mabee, Barbara: Die Kindesmörderin in den Fesseln der bürgerlichen Moral: Wagners Evchen und Goethes Gretchen, in: Women in German Yearbook. Feminist Studies and German Culture 3 (1986), 29–45.

Ott, Michael: Kindsmord als soziales und literarisches Drama, in: ders.: Das ungeschriebene Gesetz. Ehre und Geschlechterdifferenz in der deutschen Literatur um 1800. Freiburg i.Br. 2001, 203–208.

Peters, Kirsten: Ein Schauspiel für den denkenden Leser. Heinrich Leopold Wagner: *Die Kindermörderin*, in: dies.: Der Kindsmord als schöne Kunst betrachtet.

Eine motivgeschichtliche Untersuchung der Literatur des 18. Jahrhunderts. Würzburg 2001, 64–77.

Schmidt, Erich: Heinrich Leopold Wagner. Goethes Jugendgenosse. 2., völlig umgearbeitete Aufl. Jena 1879. Schönenborn, Martina: Kindsmord als dramatische Handlung: Sexualität und Aggression in Heinrich Leopold Wagners *Die Kindermörderin*, in: dies.: Tugend und Autonomie. Die literarische Modellierung der Tochterfigur im Trauerspiel des 18. Jahrhunderts. Göttingen 2004, 182–199.

Werner, Johannes: Gesellschaft in literarischer Form. H.L. Wagners *Kindermörderin* als Epochen- und Methodenparadigma. Stuttgart 1977.

(Dieser Artikel ist eine überarbeitete Fassung von: Luserke 2010, 218–243.)

Matthias Luserke-Jaqui

Die Kindsmörderin

V: Friedrich Schiller

E: vermutlich Ende 1781

D: *Anthologie auf das Jahr 1782*, Stuttgart 1782

Der Erstdruck dieses Gedichts in der *Anthologie auf das Jahr 1782*, im Februar 1782 veröffentlicht, ist mit „X.“ unterzeichnet. 1803 nimmt Schiller das Gedicht unter dem leicht geänderten Titel *Die Kindesmörderin* in den zweiten Teil seiner *Gedichte* auf. Diese zweite Druckfassung ist vor allem durch eine sprachlich-stilistische Bearbeitung gekennzeichnet (vgl. NA 2 IIB, 153). Eine Hs. ist nicht erhalten. *Die Kindsmörderin* ist vermutlich Ende 1781 entstanden als Reaktion S.s auf das Gedicht *Seltha, die Kindermörderin* von Gottfried Friedrich Stäudlin (1758–1796), das im September 1781 erschienen war (abgedruckt in NA 2 IIA, 68 f. sowie in Luserke-Jaqui 2002, 273 f.).

1780 wurde eine öffentlich gestellte Preisfrage ausgeschrieben, die um Vorschläge bat, wie man dem drängenden gesellschaftlichen

Problem vorehelicher Sexualität mit Kindesfolge und Kindsmord am besten begegnen könne (vgl. Luserke-Jaqui 2002, 157–169). Viele Literaten der Zeit beteiligten sich an dieser Debatte. Den Autoren des SuD war es ein besonderes Anliegen, den gesellschaftlichen Druck, dem die betroffenen Mädchen und Frauen ausgesetzt waren, zu benennen und nach Lösungen zu suchen. Sie schufen mit ihrer Literatur Öffentlichkeit für das Kindsmordthema. Die bekanntesten Beispiele sind zweifelsohne Wagners Stück *Die Kindermörderin* (1776) und Goethes Gretchen-Figur im *Urfaust*. An dieser Diskussion beteiligt sich also S. mit seinem Gedicht, ihn interessiert allein die thematische Bedeutung und weniger die ästhetische Qualität. Natürlich arbeitet er sich auch an den Kindsmordtexten von Stäudlin, Sprickmann, Meißner (1753–1807), Schink (1755–1835), Bürger, Wagner und anderen ab. Doch während sich viele Autoren noch am ständischen Modell orientieren, spitzt S. die Deutungsmöglichkeiten des Kindsmords geschlechterdifferent zu. Dadurch lassen sich an seinem Gedicht Anzeichen eines Wandels der kulturgeschichtlichen Deutungsmuster von Kindsmord erkennen. *Die Kindsmörderin* ist ein seltenes literatur- und kulturgeschichtliches Dokument, da es einen eindeutigen sozial-appellativen Charakter enthält.

S. argumentiert anthropologisch. Der entgrenzte Mensch – die Kindsmörderin Louise oder jede andere Medea-Figur – als literarische Figur erlaubt es, dass sich die Leser identifikatorisch oder kontraidentifikatorisch über die eigenen Grenzen in der Vorstellung hinwegsetzen. In seinem Aufsatz *Was kann eine gute Schaubühne wirken?* (1785) schreibt er, wenn der Kindsmord geschehen sei, würden „heilsame Schauer [...] die Menschheit ergreifen“ (FA 8, 191), „die Gerichtsbarkeit der Bühne fängt an, wo das Gebiet der welt-

lichen Gesetze sich endigt. [...] Wenn keine Moral mehr gelehrt wird, keine Religion mehr Glauben findet, wenn kein Gesetz mehr vorhanden ist“, würde uns die Kindsmörderin noch „anschauern“. (Ebd., 190f.) Aus diesem innerpsychischen Vorgang speist sich die ästhetische Lust des Lese- und Zuschauerpublikums an tragischen Gegenständen. Diese Ambivalenz von Abstoßung und Anziehung kennzeichnet den gesellschaftlichen Umgang mit Kindsmörderinnen.

Zunächst macht sich der Autor die Perspektive der Frau zu eigen und folgt darin einigen Referenztexten. Sein Gedicht ist ein Rollengedicht, das gänzlich auf die Strategien der Selbstbezeichnung verzichtet. S. zeichnet die psychische Struktur seiner Kindsmörderin komplex. Liebe, Eifersucht und Rachegeanken spielen für die psychische Konturierung der betrogenen Frau zwar eine entscheidende Rolle und Leser und Leserinnen erfahren einen Appell an die Mitmenschlichkeit – selbst der Henker kann sich einer Träne des Mitleids nicht erwehren –, allerdings erfährt die Darlegung des Tatmotivs insgesamt eine Komplexitätssteigerung. Weibliche Sexualität wird nicht als bedrohlich oder widernatürlich dargestellt, die daher einer konsequenten Disziplinierung unterworfen werden müsste: „Wehe! menschlich hat dies Herz empfunden! – / Und Empfindung soll mein Richtschwert sein! – / Weh! vom Arm des falschen Manns umwunden / Schief Louisens Tugend ein.“ (Schiller 2009, 43 [FA 1, 387]) S.s Kindsmörderin – und darin unterscheidet sie sich etwa von Wagners Evchen in der *Kindermörderin* – verteidigt ihr Handeln, die voreheliche Sexualität, und ihre Tat selbst, den Kindsmord. Nicht der Mann hat die falsche Frau gewählt und das meint begehrt, vielmehr die Frau den falschen Mann. Obgleich die *Kindsmörderin* ein Rollengedicht ist, ent-

spricht dies einem grundlegenden Perspektivwechsel. S.s Gedicht ist frei vom Vorwurf einer moralischen Schuld oder Mitschuld am Kindsmord. Seine Louise ist eine Art ‚bürgerliche Medea‘, die aus Liebe handelte und aus Verzweiflung die Tat beging. Der Autor bringt auf den Begriff, was in anderen zeitgenössischen anthropologischen, juristischen, theologischen oder literarischen Diskursen oft weitschweifig umschrieben wird, nämlich das Stigma des gesellschaftlichen Außenseiters. Wäre das Kind am Leben geblieben, so der Argumentationsgang des Gedichts, hätte es die soziale Ächtung erfahren: „Wirst der Stunde unsrer Wollust fluchen, / Wenn dich einst der Name Bastard schwärzt.“ (Ebd., 45 [FA 1, 388]) Als Bastard wäre das Kind diffamiert worden. Um ihm die gesellschaftliche Ausgrenzung zu ersparen, tötet es die Mutter.

S. erteilt einer religiösen Teleologie zur Darstellung und Abschreckung des Kindsmords eine klare Absage, wonach der Kindsmord nachträglich noch eine höhere Bedeutung erfahren sollte. Bei ihm gibt es keine retrospektive Sinndeutung mehr. Das Verbrechen ist geschehen, die Frau ist als Verführte und Verurteilte doppeltes Opfer männlicher Gewalt. S.s Text ist insofern radikal, wenn Louise am Ende sagt: „Freudig eilt’ ich in dem kalten Tode / Auszulöschen meinen Flammenschmerz.“ (Ebd., 47 [FA 1, 389]) Nur in der Auslöschung ihres Ichs durch fremde Hand sieht S.s Kindsmörderin die Möglichkeit, sich nochmals Selbstachtung zu verschaffen, ihre Selbstständigkeit zu behaupten. Es ist mithin der Versuch sich selbst Identität zu stiften und deutet damit eine weitere Möglichkeit des Tatmotivs an. Nicht einmal die Selbstauslöschung, wie sie noch das Bürgerliche Trauerspiel als konstitutives Merkmal geboten hatte, bleibt Louise. Auch an S.s Kindsmörderin erfüllt sich die grausame Wahrheit jenes Worts

von Lessings (1729–1781) *Emilia Galotti* (1772), dass Verführung die wahre Gewalt sei. Mit dem Aufruf: „Trauet nicht den Rosen eurer Jugend, / Trauet, Schwestern, Männerschwüren nie!“ (ebd., 48 [FA 1, 390]) geht S. schließlich weit über die kulturgeschichtlichen Deutungsvorgaben hinaus. Kein Schuldbekenntnis wird mehr vorgetragen, wie es noch in vielen Texten des Jh.s formuliert war (vgl. Luserke-Jaqui 2002). Vielmehr formuliert S.s Louise einen emanzipatorischen Imperativ, der durchaus einen historischen gesellschaftlichen Protest vorzubereiten in der Lage ist. Zwar bleibt S. einem traditionellen Geschlechterbild verhaftet, doch sein literarisiertes und in den Texten figuriertes Frauenbild ist nicht nur konservativ und zeitgenössisch affirmativ, sondern es ist so ambivalent, dass auch deutlich emanzipative und innovative geschlechterstereotype Rollenabwandlungen präludiert werden. *Die Kindsmörderin* ist ein wichtiger Beitrag des SuD zu diesem Wandel des Geschlechterbildes.

Werke

Schiller, Friedrich: NA 1, 66–69. – NA 2 IIA, 66–70 [Kommentar]. – NA 2 IIB, 153 [Text in NA 2 I, 211–214]. – FA 1, 386–390. – FA 8, 185–200. – Anthologie auf das Jahr 1782. Hg. v. Friedrich Schiller. Stuttgart 1772, 42–48. – Anthologie auf das Jahr 1782. Mit einem Nachwort hg. v. Matthias Luserke-Jaqui. Saarbrücken 2009, 31–34.

Forschung

Luserke-Jaqui, Matthias: Medea. Studien zur Kulturgeschichte der Literatur. Tübingen u. a. 2002, 172–178 u. 273 f.

Luserke-Jaqui, Matthias: Friedrich Schiller. Tübingen u. a. 2005, 189–195.

Schulz, Georg-Michael: Lust an kühnen Bildern, in: Interpretationen. Gedichte von Friedrich Schiller. Hg. v. Norbert Oellers. Stuttgart 1996, 15–26.

Matthias Luserke-Jaqui

Die Kleinen. Eine Komödie

V: Jakob Michael Reinhold Lenz

E: vermutlich 1775–1776

D: Frankfurt a.M. 1884

Das Fragment gebliebene Drama hat Lenz 1775 in Straßburg begonnen und wahrscheinlich in seiner Weimarer und Berkaer Zeit 1776 fortgeführt. Es besteht aus den ersten sechs ausgearbeiteten Szenen und aus weiteren zwölf Szenen- und Prosaentwürfen. Vom Eingangsmonolog ist eine weitere Fassung überliefert (vgl. WuB 1, 761). Mit der Gattungsbezeichnung ‚Komödie‘ steht es als letztes Stück in einer Reihe mit den anderen gesellschaftskritischen Komödien von L.: *Der Hofmeister*, *Der neue Menoza* (beide 1774), *Die Soldaten* und *Die Freunde machen den Philosophen* (beide 1776). Über das Motiv der philosophischen und zivilisationskritischen Reise des Protagonisten besteht eine thematische Nähe zu *Der neue Menoza* und zu *Die Freunde machen den Philosophen* (vgl. WuB 1, 273). Das Motiv des Einsiedlers erinnert an den Briefroman *Der Waldbruder* (E: 1776, D: 1797).

Das Personenverzeichnis deutet bereits auf die Gegenüberstellung von Adligen und Volk: Auf der einen Seite stehen der Protagonist Hanns von Engelbrecht, „reisend aus philosophischen Absichten“, und die Brüder, der Graf Bismark (oder Oeyras), ein „gewesener Staatsminister“, sowie sein Bruder Heinrich, ein Einsiedler. (Ebd.) Auf der anderen Seite treten im Stück ‚einfache Leute‘ auf: das Dienstmädchen Annamarie (als Objekt der männlichen Begierde und sinnlich-selbstbewusste junge Frau erinnert sie an Marie in *Die Soldaten*), ein Schlossergesell, ein Kammermädchen namens Lorchen, die von dem Jäger Hummel begehrt und betrogen wird, Wirte, ein Bauernmädchen, Bauern, Bediente und andere.

Der äußere Handlungsrahmen handelt einerseits von der ‚Entdeckungsreise‘ des jungen Engelbrecht unter das Volk, um echte Menschentugend zu finden, nachdem er in seiner Liebe zur Tochter des Grafen Bismark vom Fürst verdrängt wurde. Andererseits handelt das Stück von den Folgen einer Hofintrige, die der Graf Bismark gegen seinen jüngeren Bruder durchführte, weil dieser die Zuneigung des Fürsten gewonnen und dadurch seine Machtposition gefährdet hatte. Der jüngere Bismark entsagte daraufhin der höfischen Welt und wurde Einsiedler. Der ältere Bruder behauptete sich zwar durch die Intrige als Minister, wurde aber schwermütig und fiel schließlich in Ungnade, weil der Fürst nur heitere Diener am Hofe will. Engelbrecht, der den Einsiedler auf seiner Suche nach dem einfachen Menschen trifft und dessen Geschichte erfährt, besucht daraufhin den „gewesene[n] Staatsminister“. Auf einer gemeinsamen Jagd verirren sie sich und gelangen zufällig zu dem im Sterben liegenden Einsiedler. Die Brüder erkennen sich, und aus Reue über das von ihm verursachte Schicksal seines jüngeren Bruders tötet sich der ältere schließlich selbst.

Die beiden Handlungsstränge sind nur locker über die Figur Engelbrechts verbunden. Er versteht sich selbst als ein Mittler zwischen den Sphären des Hofes und des Volks und tritt dafür ein, dass sich die ‚feinen Leute‘ den ‚einfachen Menschen‘ zuwenden, da sie von ihnen in sittlicher und menschlicher Hinsicht lernen können. „Das sei mein Zweck, die unberühmten Tugenden zu studieren, die jedermann mit Füßen tritt. Lebt wohl große Männer, Genies, Ideale, euren hohen Flug mach ich nicht mehr mit, man versengt sich Schwingen und Einbildungskraft, glaubt sich einen Gott und ist ein Tor“ (ebd., 474).

In diesem programmatischen Eingangsmonolog ist deutlich die Kritik und Abwendung von einer zu exaltierten Geniehaltung zu vernehmen. L.'s Kritik der ‚feinen Leute‘, ihrer hochmütigen Geisteshaltung richtet sich also auch gegen die ‚Schöngeister‘. Seine Orientierung an der Tugend der ‚einfachen Leute‘ zeigt in der Grundopposition von Künstlichkeit und Natürlichkeit den Einfluss von Rousseaus (1712–1778) Philosophie (vgl. Diefey 1981). Die Umkehrung des ‚Strebens nach oben‘ in ein ‚Hinabwenden‘ zu den einfachen Menschen, um sich in deren Gesichtspunkt und Gefühlswelt hineinzusetzen, folgt dem Vorbild Jesu Christi (vgl. *Über die Natur unsers Geistes* [1774]: „Christus [...] hatte sich in einen Standpunkt gestellt das Elend einer ganzen Welt auf sich zu konzentrieren und durchzuschauen“; WuB 2, 622). Rousseaus Philosophie der tugendhaften Natur der einfachen Leute ist bei L. christlich mit Jesu Segnung der Kinder (vgl. Mk 10,13–16) ergänzt. Damit verbunden ist die Opposition von „Stolz“ und „Illusion“ versus „Demut“ und „Mitleid“, die das gesamte Werk durchzieht. (Hill 1992) Diese programmatische Umorientierung vom ‚Kraftmenschen‘ zum ‚einfachen Menschen‘ (‚die Ersten werden die Letzten sein‘) scheint für L. 1775/1776 einen möglichen Ausweg aus der Krise dargestellt zu haben, in die ihn auch die der SuD-Ästhetik immanente Überbietungslogik geführt hatte. Zugleich erlaubte sie ihm, seine Poetik der Komödie als ‚Vorschule‘ zur Darstellung eines tragischen höheren Menschenbildes weiterzuführen.

Die im Eingangsmonolog von Engelbrecht programmatisch zum Ausdruck gebrachte Verehrung der Tugend der einfachen Leute und sein Eintreten für eine Wendung des Blicks von ‚oben‘ nach ‚unten‘ spiegeln sich auch in zwei anderen, zeitnahen Texten

wider, durch die einerseits die sittlich-moralische, andererseits die sprachlich-kulturelle Ausrichtung deutlich wird. In einem Brief an Sophie von La Roche (1730–1807) vom Juli 1775 beginnt L. mit einem Zitat aus deren moralischer Erzählung *Die Gouvernante*: „*Respectable pauvreté! J'apprendrai par mon expérience a ne jamais blesser vos cœurs par des idées et des termes insultants*“ (WuB 3, 325). Die anschließenden Überlegungen korrespondieren direkt mit Engelbrechts Eingangsmonolog: „Könnten aber Personen von Ihrem Stande, Ihren Einsichten, Ihrem Herzen, sich jemals ganz in den Gesichtskreis dieser Armen herabniedrigen, anschauend wie Gott erkennen, was ihnen Kummer, was ihnen Freude scheint, und folglich ist [...] Ach! das große Geheimnis, sich in viele Gesichtspunkte zu stellen, und jeden Menschen mit seinen eigenen Augen ansehen zu können!“ (Ebd.) In dem Brief folgt dann die programmatische Aussage, die L.'s sozialkritische Komödie allgemein begründet: „Überhaupt wird meine Bemühung dahin gehen, die Stände darzustellen, wie sie sind; nicht, wie sie Personen aus einer höheren Sphäre sich vorstellen, und den mitleidigen, gefühlvollen, wohlthätigen Gottesherten unter diesen, neue Aussichten und Laufbahnen für ihre Göttlichkeit zu eröffnen. [...] Doch bitte ich Sie sehr, zu bedenken, gnädige Frau! daß mein Publikum das ganze Volk ist; daß ich den Pöbel so wenig ausschließen kann, als Personen von Geschmack und Erziehung, und daß der gemeine Mann mit der Häßlichkeit feiner Regungen des Lasters, nicht so bekannt ist, sondern ihm anschaulich gemacht werden muß, wo sie hinausführen“ (ebd., 325f.).

Der zweite Intertext zu Engelbrechts Eröffnungsmonolog, der die sprachlich-kulturellen Implikationen einer Hinwendung zu den ‚kleinen Leuten‘ deutlich macht und ganz im

Zeichen der kulturellen Hinwendung des SuD zum ‚Volk‘ steht, stellt L.’ Rede zur Eröffnung der Deutschen Gesellschaft am 2. 11. 1775 *Über die Bearbeitung der deutschen Sprache* (1775) dar: „Alle rauhe Sprachen sind reicher als die gebildeten, weil sie mehr aus dem Herzen als aus dem Verstande kommen. Bei den Rauhen ist es Bedürfnis, die die Wörter macht, bei den Gebildeten Übermut. Bei den ersten hat jedes Wort seine Stelle von der Natur angewiesen, seine geflissenste Bestimmtheit und bleibenden Wert, bei den andern verjährt dieses, erhält sich jenes mehr aus Eigensinn der Mode als aus Verdienst“ (WuB 2, 774). Gerade aus der Gegenüberstellung von „Eigensinn der Mode“ und „Verdienst“ wird die politische und kulturelle Frontstellung des SuD zur Aristokratie deutlich. In seinem Bemühen um eine kulturelle Bereicherung der deutschen Sprache fordert L. explizit einen „republikanischen Sprachgebrauch“ und zu diesem Zweck – ganz im Geiste Herders –, die „Überreste der gotischen Sprache und Denkart“ als „Beiträge zu einem Idiotikon“ zu sammeln. (Ebd.) Das Sammeln der ‚natürlichen‘ Sprachzeugnisse dient der ‚Bereicherung‘ des Deutschen als Kultursprache. Diese erfolgt über den Gang zu den „gemeinen Leute[n]“, wie ihn auch Engelbrecht auf seiner „philosophischen Reise“ unternimmt: „Wenn wir in die Häuser unserer sogenannten gemeinen Leute gingen, auf ihr Interesse, ihre Leidenchaften Acht gäben, und da lernten, wie sich die Natur bei gewissen erheischenden Anlässen ausdrückt, die weder in der Grammatik noch im Wörterbuch stehen: wie unendlich könnten wir unsere gebildete Sprache bereichern, unsere gesellschaftlichen Vergnügen vervielfältigen! Ich setze voraus, daß dies mit Geschmack, mit Gefühl des Anständigen, des jedem Verhältnisse Angemessenen geschähe“. (Ebd., 775f.)

Die Zusammenführung der Idiolekte zur Herstellung einer bereicherten Kultursprache findet ihr Pendant im Eingangsmonolog, wenn Engelbrecht die „lieben Kleinen“ willkommen heißt und sie seinem Herzen empfiehlt, „das euch tragen kann, das eure Größe in sich vereinigen möchte, wie eine große Hauptstadt alles was schön und vorzüglich im Königreich ist, in sich verschlingt und dadurch allein Hauptstadt wird“. (WuB 1, 474) Die merkwürdige Katachrese verweist hier auf den Bildkomplex der Herzenseinheit und zugleich auf die Stadt als mythischer Moloch, dem Kinderopfer gebracht werden. Damit sind ein textinterner Bruch mit dem Ideal der Naturschönheit und eine latente Gewalt angedeutet, die sich auch an anderen Stellen des Stücks zeigen.

Zunächst ist aber Engelbrechts – und damit indirekt auch L.’ – Orientierung am Volk für das Stück charakteristisch. Diese ist deutlich von einem Rousseauismus (vgl. Diffey 1981) und von der Opposition zwischen Stadt- bzw. Hof- und Naturmensch bestimmt. In Engelbrechts Wahrnehmung sind die kleinen, einfachen Menschen noch nicht wie die Adligen oder die städtischen Bürger von Natur- und Selbstentfremdung geprägt. Er sieht ihre Charakternatur noch ganz in sich selbst ruhen, in Harmonie mit der Natur, und auf der Grundlage einer ‚natürlichen‘ Tugend. Ganz im Sinne von Lavaters Physiognomie liest Engelbrecht in den Gesichtszügen der ins Kartenspiel vertieften Bauern den Gegensatz zwischen Gesellschaft und Natur heraus: „Welch ein Ausdruck in den Gesichtern! Wie stumpf, schwach und verfehlt sind die Lineamenten der meisten unserer Städter. Mir eckelt vor jedem feinern Gesicht“ (WuB 1, 484). Daraus leitet er die Aufgabe für die Kunst ab, die später Georg Büchner (1813–1837) ganz ähnlich im sogenannten ‚Kunstgespräch‘ sei-

ner Lenz-Erzählung (1835) dem Dichter in den Mund legen wird: „Wehe den Dramenschreibern, die den Mißklang fremder ihnen unnatürlicher Gefühle in diese Stände bringen, den Deserteurschreibern – Die Magd hinter der Schüsselwäsche, die alles um ihren Liebhaber vergißt – Glückliche sind diese Leute eben durch die Härte ihrer Fibern, durch ihre Apathie. Feinere müßigere Leute! behaltet eure Leidenschaften für euch und verfeinert sie nicht damit. Eure Kultur ist Gift für sie“ (ebd.). Deutlich ist hier auf Rousseaus ersten *Discours sur les sciences et les arts* (1750) und auf den *Lettre sur les spectacles* (1758) angespielt (vgl. Diffey 1981, 189). Auffällig ist der Ausdruck der „Deserteurschreiber“, wodurch die patriotische und moralische Pflicht des Schriftstellers umgedeutet wird: Dieser ist nicht mehr dem Fürsten und abstrakten (aufklärerischen) Idealen, sondern den Volksständen und ihren konkreten Sicht- und Empfindungsweisen verpflichtet.

Die Idealisierung der einfachen Leute kommt schon in der dritten Szene, in der Begegnung Engelbrechts mit einem Mädchen vom Lande zum Ausdruck. In dem Mädchen, das die Kartoffeln trägt, die sie selbst geerntet hat, erkennt der ‚philosophisch Reisende‘ ihre ganze „Schönheit“, „Duldsamkeit“ und „Glückseligkeit“. (WuB 1, 477) Die vermeintlich idyllische Szene in Anspielung auf Salomon Gessners (1730–1788) *Idyllen* (1758) (vgl. Sato 1994, 251) trägt jedoch deutlich karikaturistische Züge, und es ist das überraschte Mädchen selbst, das die schöngeistige Verklärung ihrer Arbeit mit dem lakonischen Verweis auf ihre abgearbeiteten Hände ad absurdum führt. Die Szene entlarvt Engelbrecht als einen rousseauistischen Schöngeist. Die konkreten sozialen Zwänge und das Leben der unteren Stände, die in anderen Szenenentwürfen kontrastiv dargestellt werden,

entgehen ihm weitgehend. So beansprucht der Gastwirt Serpentin die volle Verfügungsgewalt über das Kammermädchen Annamaria (vierte Szene). Die Haushälterin der Gräfin muss Engelbrecht erst über ihren tatsächlichen Domestiken-Alltag aufklären (zehnte Szenenskizze). Der Jäger Hummel betrügt seine Geliebte Lorch, die damit – notgedrungen – selbstbewusst umgeht, was Engelbrecht als ‚natürliche Tugend‘ missdeutet. Er beneidet den „Kerl“ (elftes Szenenfragment, WuB 1, 489) um diese Frau.

Die Destruktion der Idealisierung der naiven Natur wird in der zweiten überlieferten Version des Eingangsmonologs akzentuiert. Betont wird nun die soziale Beherrschung und Misere der „Unterdrückten“: „Ach ihr großen aufgeklärten Menschen, wenn ihr wüßtet wie es in dem kleinen engen Zirkel der Gedanken jener Unterdrückten aussieht, denen ihr ihn immer weiter einschränkt, wie schwach und ohnmächtig jeder Entschluß, wie dunkel und traurig jede Vorstellung“ (WuB 1, 761). Von einer moralischen Vorbildlichkeit der einfachen Leute ist hier nichts mehr zu vernehmen. Im Gegenteil: Die Aufforderung richtet sich jetzt auf die Einsicht in die sittlichen Grenzen der einfachen Leute, die „sich am Sinnlichen halten“ (ebd.). Ihr „Gelächter über edlere und feinere Vergnügen ist der höchste moralische Verderb und wenn ich so sagen darf die höchste Verzweiflung“ (ebd.). Das Glück der einfachen Leute wird als Illusion der feineren entlarvt und das Erziehungsverhältnis umgekehrt: Die „großen aufgeklärten Menschen“ sollen sich nun zu den „Kleinen“ herabbeugen, um sie zu erziehen und „emporzuheben“: „O setzt euch in ihren Gesichtspunkt und lernt die bemitleiden deren eingebildetes Glück ihr beneidet. Haltet euch herunter zu ihnen [vgl. Römer 12,16] um sie zu euch emporzuheben“. (Ebd.) Hier zeigt

sich Engelbrecht gerade nicht als Vertreter einer ‚Kultur von unten‘, sondern einer aufklärerischen ‚Herablassung‘ im Zeichen des ‚Mitleides‘ und im Namen eines moralischen Erziehungsauftrages.

Auch Engelbrechts Charakter selbst ist ambivalent und gebrochen, wie bereits der sprechende Name anzudeuten scheint. Wie Prinz Tandri in *Der neue Menoza*, der sich letztlich als Sohn des biedereren Herrn von Biederling erweist, befindet sich Engelbrecht zwar auf einer philosophischen Reise der Entsagung, jedoch trägt er die verinnerlichten lasterhaften Charakterzüge seines Standes mit sich. Dies wird in der fünften Szene deutlich, wo er die im Wirtshaus arbeitende Annamarie – ganz nach der Manier von Desportes in *Die Soldaten* – sexuell zu verführen sucht, nachdem er noch in der dritten Szene die „Schönheit“ und „Duldsamkeit“ des Mädchens vom Lande gepriesen hatte. (WuB 1, 477) Seine schwärmerische Idealisierung der Anmut und inneren Tugend des einfachen Landmädchens verkehrt sich in ihr Gegenteil, sobald sich Engelbrecht im städtischen Umfeld bewegt und die verinnerlichte soziale und männliche Verhaltensweise der (sexuellen) Besitznahme greift.

Aber auch die Eremitenexistenz Heinrichs ist ambivalent gezeichnet. Ihre Darstellung in der zweiten Szene nach dem Muster einer anakreontischen Idylle und eines sentimentalischen Rührstücks weist in ihrer Übertreibung Züge einer Karikatur auf und tatsächlich fragt sich Heinrich später in seiner Einsamkeit selbstkritisch: „Wem scheint nicht mein Leben eine Karikatur. Wenn wird der gütige Genius – niemals wird er erwachen, der ein wohlätiges Licht darauf wirft, auf diese Handlungen, die alle verschoben scheinen, die alle gut sind, die ich alle zum andernmal tun würde, wenn sie nicht getan wären“ (WuB 1,

493). In diesen Worten äußert sich die grundlegende Ambivalenz des gesamten Stückentwurfes, die nicht gelöst wird: Einerseits wird der höfischen Welt und ihrer Machtintrigen die Hinwendung zur Einsamkeit und zum einfachen Leben entgegengehalten. Andererseits zeigen sich dem philosophischen Beobachter die moralischen Grenzen der ‚Kleinen‘, die bei ihm den aufklärerischen Erziehungsreflex auslösen. Schließlich deutet das Stück auch die Kehrseite des privilegierten aufklärerischen Schöngewisses an, die in einer moralischen wie auch sexuellen Besitznahme der ‚Kleinen‘ besteht. Aber auch die Weltflucht Heinrichs wird karikiert dargestellt. Sie erweist sich als ein Scheitern angesichts Heinrichs Wunschtraums einer eingreifenden sozialen *Vita activa*. Einerseits weist das Stück eine deutliche Intellektuellenkritik auf (vgl. Sato 1994, 243), andererseits zeigt es auch, dass der Rückzug in eine *Vita contemplativa* keinen wirklichen Ausweg, sondern einen Selbstbetrug darstellt. Das in der Literatur des SuD zentrale Motiv des Bruderstreites, das die Suche nach dem gesellschaftlichen Ort des Dichters zwischen den Ständen symbolisiert und auch den Grundkonflikt in *Die Kleinen* prägt, scheint am Ende durch eine rührselige Versöhnung in eine emphatische Bruderschaft umzuschlagen. Wie auch in den anderen Komödien von L. ist diese Konfliktlösung aber eine scheinbare, die die zugrunde liegenden Widersprüche nur in ihrer grotesken Stillstellung bannen kann. Die kritische Auseinandersetzung mit dem Wunschtraum einer *Vita activa* des intellektuellen Schriftstellers lässt sich auch auf L. selbst, insbesondere nach seinem Rückzug aus Weimar in sein Berkaer Exil übertragen.

Aufgrund des fragmentarischen Charakters wurde *Die Kleinen* in der Forschung eher beiläufig und zumeist nur der Eingangsmo-

nolog rezipiert als Beleg für die sozialkritische und volksnahe Ausrichtung von L. Ausführlicher hat sich Diffey dem Stück unter der Fragestellung nach den Einflüssen Rousseaus gewidmet (vgl. Diffey 1981). Hill streift es im Kontext seiner Untersuchung der das gesamte Werk prägenden Oppositionen von *Stolz und Demut*, *Illusion und Mitleid* (Hill 1992). Sato, der sich bislang am ausführlichsten mit dieser Komödie beschäftigt hat, ordnet es in literaturhistorische Zusammenhänge ein, insbesondere hinsichtlich der in der SuD-Literatur prominenten Thematik der rivalisierenden Brüder (vgl. Sato 1994). Wie in den anderen Komödien sieht er hinter der scheinbaren Harmonie am Ende „den bürgerlichen Intellektuellen in der ausweglosen Gesellschaft“ (ebd., 254).

Werke

Lenz, Jakob Michael Reinhold: Die Kleinen, in: Dramatischer Nachlass von J.M.R. Lenz. Hg. v. Karl Weinhold. Frankfurt a.M. 1884, 244–265. – WuB 1, 473–497. – WuB 2, 662 u. 774. – WuB 3, 325.

Forschung

Diffey, Norman R.: Jakob Michael Reinhold Lenz and Jean-Jacques Rousseau. Bonn 1981 (zu *Die Kleinen* bes. 187–193).

Hill, David: Stolz und Demut, Illusion und Mitleid bei Lenz, in: J.R.M.[!] Lenz als Alternative? Positionsanalysen zum 200. Todestag. Hg. v. Karin A. Wurst. Köln u. a. 1992, 64–91.

Luserke, Matthias: Sturm und Drang. Autoren – Texte – Themen. Bibliographisch ergänzte Ausgabe. Stuttgart 2010, 322.

Sato, Ken-Ichi: J.M.R. Lenz' Fragment *Die Kleinen*, in: „Unaufhörlich Lenz gelesen ...“. Studien zu Leben und Werk von J.M.R. Lenz. Hg. v. Inge Stephan u. Hans-Gerd Winter. Stuttgart u. a. 1994, 243–256.

Heribert Tommek

Die Leibeigenschaft / Die Pferdeknechte, Der Ährenkranz

V: Johann Heinrich Voß

E: 1774–1775

D: Hamburg u. Lauenburg 1775

Johann Heinrich Voß' (1751–1826) Idylle *Die Pferdeknechte* erschien 1775 in der von Johann Joachim Bode in Hamburg herausgegebenen Wochenschrift *Der Gesellschafter* und im gleichen Jahr zusammen mit der Idylle *Der Ährenkranz* unter dem Titel *Die Leibeigenschaft* im *Musenalmanach für das Jahr 1776*, dessen Herausgeber V. selbst war. In den *Gedichten* erschienen die beiden Idyllen 1785 stark überarbeitet und mit geänderten Titeln als *Die Leibeigenen* und *Die Freigelassenen*. Für den zweiten Band seiner *Sämtlichen Gedichte* 1802 und 1825 veränderte V. die Texte noch einmal und platzierte die Idylle *Die Erleichterten* (vgl. dazu Langenfeld 2004, 52–57) zwischen ihnen. In diesen Ausgaben hat V. die Idyllen zudem mit ausführlichen Anmerkungen versehen.

Die beiden Texte verhalten sich, wie aus den Titelvarianten von 1785 hervorgeht, komplementär zueinander. Die erste Idylle entfaltet die Klage eines Unfreien, dem die Freiheit versprochen, aber dann doch vorenthalten wird, die zweite das Loblied auf einen Herrn, der seinen Untertanen die Freiheit geschenkt hat – zu seinem und ihrem Nutzen. Mit dem deutlichen Bezug zur sozialen Situation der Landbevölkerung sind die Idyllen von V. ein Beleg für die Veränderung der Gattung im SuD (vgl. Hämmerling 1981, 109 f.; Maler 1984, 417 f.; Häntzschel 2000, 124). Statt arkadischer Kulissen wählt V. realistische Schauplätze, Orte, deren landschaftlicher Reiz in Kontrast zu den Lebensbedingungen der Bewohner treten kann.

In den *Pferdeknechten* sind die idyllische und die antiidyllische Darstellung zunächst auf die beiden Figuren verteilt: Michel und Hans unterhalten sich nach getaner Arbeit am Vorabend von Pfingsten. Hans ist in Feiertagslaune und schlägt Michel vor, gemeinsam ein Mailied zu singen. Die von Hans gepriesene Schönheit der Natur (vgl. Voß 1984, V. 8 f.), in die sich der Mensch mit seinen kulturellen Praktiken fügt, ist bereits ein zentrales Merkmal der Idylle (vgl. Häntzschel 2000, 123). Michel aber ist von diesem Einklang ausgeschlossen: Das „Festgebeier“ (Voß 1984, V. 3; am Abend vor Feiertagen wurden die Kirchenglocken nicht geläutet, sondern nur mit den Klöppeln angeschlagen, vgl. Voß 1802, 333) klingt ihm „wie Totengeläute“ (V. 3). Der Herr hatte ihm für 100 Taler die Hochzeit mit Leonore und die Freiheit zugesagt. Michels Familie rafft daraufhin ihr „bißchen Armut, den letzten Not- und Ehrenschild“ (V. 33 f.) zusammen. Der Herr nimmt das Geld und willigt in die Hochzeit ein, die Freiheit allerdings enthält er Michel vor: Er habe seine Arbeit nicht ordentlich gemacht und werde verdächtigt, „vom Speicher den Malter Rocken“ (V. 45; der Malter ist ein regional unterschiedlich definiertes Maß für Getreide, in diesem Fall für Roggen) gestohlen zu haben. Durch Michels Bericht gerät nun auch Hans, der den wirklichen Dieb kennt, in Wut und will ihren Herrn beim Herzog verklagen. Michel beteuert seine Unschuld; seit der Herr ihm das Versprechen gegeben habe, sei er seiner Arbeit sogar noch gewissenhafter nachgegangen. Doch ihre Mittel, sich zu wehren, beurteilt Michel realistischer als Hans: Eine Klage koste Geld und auf die Unterstützung der Mächtigen dürfe man nicht setzen. Er will sich selbst helfen, seinem Herrn das Haus in Brand stecken und mit Leonore in die Freie Stadt Hamburg fliehen. Hans versucht, seinen Freund davon zu

überzeugen, dass die göttliche Gerichtsbarkeit die einzig angemessene Instanz sei, und erzählt ihm dazu ein „Märchen“ (V. 75), in dem eine Art Höllengericht über die Vorfahren ihres Herrn gehalten wird (vgl. V. 76–98). Beide weiden sich an den drastischen Bildern (vgl. V. 99–103). Am Ende wendet sich Hans übergangslos wieder den alltäglichen Dingen zu. Sie müssen sich gegen die Mücken wehren (statt gegen ihren Fronherrscher) und die Pferde davon abhalten, „dem Junker ins Korn“ (V. 105) zu gehen. Hans' Erzählung diene bloß als Ventil für die aufgestaute Wut. Schnell verkehrt sich die Machtphantasie der Knechte wieder in Angst („er prügelt' uns krumm und lahm!“, V. 106). Auf der Handlungsebene bleibt der Tyrannenmord eine fixe Idee, aber die Darstellung der Willkürherrschaft in diesem kurzen Text enthält die zentralen Kritikpunkte, an denen sich die zeitgenössische Debatte entzündete. Fast ein Jahrzehnt vor Schillers berühmter Kammerdiener-Szene in *Kabale und Liebe* (1784) thematisiert V. die Gewohnheit der Adligen, ihre Leibeigenen als Soldaten zu verkaufen (vgl. V. 25–28), die rücksichtslosen fürstlichen Jagdgesellschaften (vgl. V. 77–82; NA 5N, 435 f.) und die Manier des deutschen Adels, die französischen Hofsitte zu kopieren (vgl. V. 102 f.; NA 5N, 423–425).

V. kannte die Verhältnisse aus eigener Anschauung: Sein Vater war Kammerdiener, der Großvater zunächst leibeigener, dann freigelassener Handwerker. Er selbst musste sich früh als Hofmeister verdingen und hatte immer wieder mit materieller Not zu kämpfen (vgl. Hay 1989, 190). Im Nordosten Deutschlands, wo V. aufwuchs, war die „Akkumulation von Herrschaftsfunktionen“ des Landadels so ausgeprägt wie nirgends sonst: Als „Arbeitgeber, Richter, Jagd- und Patronats-herr und als Kompaniechef, also in nahezu

allen Lebensbereichen des Alltags, im Frieden und im Krieg“ trat der Herr dem Erbuntertänen entgegen. (Wehler 1987, 143)

Im *Ährenkranz* finden sich viele Motive aus den *Pferdeknechten* wieder: der Ährenkranz selbst, die Hochzeit, Tyrann und Teufel. Doch diese zweite Idylle hält ihrer sozialkritischen Prüfung stand: Die Perspektive der ‚kleinen Leute‘ ist diesmal voller Zuversicht. Figuren wie Michel und Hans, die unter dem Frondienst eines harten Herrn leiden (des „Sklavendorfes Untertan“, V. 98), bilden nur noch die Folie für das Glück des hier beschriebenen Dorfes. In den Lobeshymnen Sabines und Hennings, die als Brautpaar beim Erntefest den Ährenkranz tragen werden, erscheint die Kritik am Feudalabsolutismus personalisiert: Statt auf Befehl eines „harte[n] Vogt[s]“ (V. 103) arbeiten sie für den „lieben Herrn“ (V. 104), der ihnen die Freiheit geschenkt hat und wohlwollend Anteil an ihrem Leben nimmt (vgl. V. 36–58). So wird der Baron in dem „Lied auf die Freiheit“ (V. 32), das Henning verfasst hat und beim Festzug vortragen will, auch als „Vater“ (V. 109, 115, 119 u. 127) angeredet. In diesem Lied werden die überreichen wirtschaftlichen Erträge und die stolzen, selbstbewussten Bewohner des Dorfes als Folge der vor 13 Jahren aufgehobenen Leibeigenschaft präsentiert. Die Dörfler können nicht nur sich selbst versorgen und zwar einschließlich „Wais und Witwe“ (V. 90), sondern auch Handel mit den Städten treiben (vgl. V. 86) und haben sogar noch Almosen für die Armen aus dem benachbarten „Sklavendorf“ (V. 98) übrig. Die Hierarchie besteht weiter, an ihrer Spitze hat der Baron mit seiner Familie die Entscheidungsgewalt (vgl. V. 104), aber anstelle von Zwang und Gewaltherrschaft sind Freiheit und Einvernehmen getreten und garantieren allgemeinen Wohlstand und sozialen Frieden.

Unmissverständlich sprechen sich beide Idyllen, die eine als abschreckendes, die andere als leuchtendes Beispiel, für einen aufgeklärten Absolutismus aus. Sie sind getragen von einem positiven Menschenbild vor dem Hintergrund des bürgerlichen Wertekodex (vgl. Hämmerling 1981, 204–209), vor allem unter den Figuren aus der Landbevölkerung gibt es nur ehrliche und rechtschaffene Charaktere, und sie appellieren an die Vernunft der Herrschenden. An seinen Freund Ernst Theodor Johann Brückner (1746–1805) schrieb V.: „Ich denke zuweilen so stolz, daß ich durch diese Gedichte Nutzen stiften könnte. Welch ein Lohn, wenn ich etwas zur Befreiung der armen Leibeigenen beigetragen hätte!“ (V. an Brückner, 20. 3. 1775, zit. nach Voß 1829, 190)

Aber V. verband auch materielle Absichten mit seinen Idyllen. Als Gründungsmitglied des Hainbunds seit 1771 mit Heinrich Christian Boie (1744–1806) bekannt, hatte er den *Göttinger Musenalmanach* mit dem Jahrgang 1775 von diesem übernommen, konnte sich aber mit dem Verleger Dieterich nicht auf ein Honorar einigen und gab daraufhin einen eigenen Almanach heraus. Der Jahrgang 1776 erschien in Lauenburg im Selbstverlag und brachte V. herbe Verluste ein. Mit dem folgenden Jahrgang wechselte er zum Verleger Bohn nach Hamburg und gab dort bis 1798 den sogenannten *Voßschen* oder *Hamburger Musenalmanach* heraus (vgl. Prauss 2001, 11–20; Kemper 2002, 138 f.). Vom Erfolg des Almanachs versprach V. sich günstige Auswirkungen auf die von ihm herbeigesehnte Hochzeit mit Ernestine Boie (1756–1834) (vgl. Voß 1829, 199; dagegen Hummel 2001, 151 f.). So wählte der Herausgeber den lokalen Bezug mit Bedacht: „Die Herrn Mecklenburger werden ja auch fleißig subscribiren, weil ihn [den Almanach] ihr Landsmann herausgiebt, und weil

was Mecklenburgisches darin vorkommt.“ (V. an Brückner, 20. 3. 1775, zit. nach Voß 1829, 190) In den Gedichtausgaben machte das ausgeprägte Lokalkolorit der Idyllen dann allerdings eine gründliche Kommentierung notwendig. Und jenseits aller theoretischen Erwägungen war das Idyllische auch in Mode. So beschreibt V. seine Besuche bei Matthias Claudius (1740–1815) in Wandsbeck wie eine gelebte Idylle: „Wir sind den ganzen Tag bei Bruder Claudius, und liegen gewöhnlich bei seiner Gartenlaube auf einem Rasenstück im Schatten, und hören den Kukul und die Nachtigall. Seine Frau liegt mit ihrer kleinen Tochter im Arm neben uns, mit losgebundenen Haaren, und als Schäferin gekleidet. So trinken wir Kaffee oder Thee, rauchen ein Pfeifchen dabei, und schwazen“ (V. an Brückner, „Wandsbeck am Himmelfahrtstage“ 1775, zit. nach ebd., 192).

V. war beeinflusst von Klopstock, den Hainbündlern Ludwig Christoph Heinrich Hölty (1748–1776) und Johann Martin Miller, die ebenfalls Idyllen schrieben, von den Prosaidyllen Friedrich Müllers (genannt Maler Müller) und von seinem Freund Brückner, dessen Texte V. allerdings bald als „Unschuldsideyllen“ bezeichnete (V. an Brückner, 12. 8. 1776, zit. nach ebd., 197). Auch Salomon Gessners *Idyllen* (1756) beurteilte V. überwiegend kritisch, nur selten sei „wirkliche Natur“ in ihnen (V. an Brückner, 20. 3. 1775, zit. nach ebd., 191; vgl. Hummel 2001, 154). Angeregt von Hölty studierte V. die antike Bukolik, allen voran Theokrit, an dem ihn beeindruckte, dass er in seinen Idyllen nicht idealisiere, sondern „sicilische Natur und sicilische Schäfer“ zeige, „die oft so pöbelhaft sprechen, wie unsre Bauern“. (V. an Brückner, 20. 3. 1775, zit. nach Voß 1829, 191 f.) Mit den *Pferdeknechten* hat sich V. diesem Vorbild am stärksten angenähert und doch haftet dem

Text schon durch den gleichmäßigen Duktus der Hexameter etwas Harmonisches an, das im Gegensatz zu den explosiven Inhalten steht. V. bleibt nur die Wortwahl, um die Sprache der einfachen Leute zu inszenieren. Das erklärt den hohen Anteil an redensartlichen Wendungen, der jedoch gleichzeitig das Folkloristische der Idyllen verstärkt (vgl. Böschstein-Schäfer 1967, 73; Hummel 2001, 155 f.). Auch die zahlreichen Überarbeitungen, typisch für V. (vgl. Langenfeld 2004, 41), konnten diesem Dilemma nicht abhelfen. V. hat die Gattung bis an ihre Grenze getrieben; das Metrum wollte er nicht aufgeben und gegen die für die Idylle charakteristische Statik verstieß er nur ein einziges Mal in den *Erleichterten* von 1800 (vgl. ebd., 54 f.).

V.' Idyllen gelten als Höhepunkte seines Werks (vgl. Voß 1984, 97; Hay 1989, 189), aus der Geschichte dieser Gattung sind sie nicht wegzudenken. Das sahen schon die Zeitgenossen so (vgl. Langenfeld 2004, 23 f.), aber es gab auch kritische Stimmen. Johann Heinrich Merck (1741–1791; nicht Wieland, vgl. Voß 1984, 82; Merck 2012, 218), der im *Teutschen Merkur* von Januar 1776 den *Musen Almanach für das Jahr 1776* rezensierte, wettete gegen V.' Idylle: Das „heischere [heisere] Geschrey nach Freyheit“ mache „auf alle Menschen, die ihren Kohl in Frieden bauen, und wenig auf die Regierung achtgeben worunter sie ihn bauen, einen höchst widrigen Effekt“ (ebd., 33). V. antwortete im *Musen Almanach für 1777* mit dem Gedicht *Der Sklave*, dem er das Zitat aus der Rezension voranstellte. Ironisch führt der Text einen Sklaven vor, der sich, weil seine elementaren Bedürfnisse befriedigt werden, mit Gefangenschaft, Fron und körperlicher Züchtigung abfindet und – so die Schlusspointe des Gedichts – gar erwägt, sich beschneiden zu lassen (vgl. Voß 1984, 57 f.).

Werke

Voß, Johann Heinrich: Gedichte. Bd. 1. Hamburg 1785, 11–25 (*Die Leibeigenen*), 26–39 (*Die Freigelassenen*). – Sämtliche Gedichte. Bd. 2: Idyllen. Königsberg 1802, 22–44 (*Die Leibeigenen*), 72–98 (*Die Freigelassenen*), 333–336, 346–350. – Sämtliche Gedichte. Auswahl der letzten Hand. Bd. 2. Königsberg 1825, 3–16 (*Die Leibeigenen*), 33–49 (*Die Freigelassenen*), 185–187, 194–197. – Briefe, nebst erläuternden Beilagen. Hg. v. Abraham Voß. Bd. 1. Halberstadt 1829. – Der Göttinger Hain. Hg. v. Alfred Kelletat. Stuttgart 1967, 275–287 (*Die Leibeigenschaft*). – Idyllen und Gedichte. Hg. v. Eva D. Becker. Bibliographisch revidierte Ausgabe. Stuttgart 1984, 5–18 (*Die Leibeigenschaft*), 57–58, (*Der Sklave*), 70–74, 82–83, 85.

Merck, Johann Heinrich: Gesammelte Schriften. Bd. 3: 1776–1777. Hg. v. Ulrike Leuschner unter Mitarbeit v. Amélie Krebs. Göttingen 2012, 31–43 (Rezension zum *Musenalmanach für das Jahr 1776*), 214–218.

Forschung

Becker, Eva D.: Nachwort, in: Idyllen und Gedichte. Hg. v. Eva D. Becker. Bibliographisch revidierte Ausgabe. Stuttgart 1984, 91–102.

Böschenstein-Schäfer, Renate: Idylle. Stuttgart 1967.

Hämmerling, Gerhard: Die Idylle von Geßner bis Voß. Theorie, Kritik und allgemeine geschichtliche Bedeutung. Frankfurt a.M. u. a. 1981.

Häntzschel, Günter: Idylle, in: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte, gemeinsam mit Georg Braungart, Klaus Grubmüller, Jan-Dirk Müller, Friedrich Vollhardt u. Klaus Weimar hg. v. Harald Fricke. Bd. 2. Berlin u. a. 2000, 122–125.

Hay, Gerhard: Johann Heinrich Voß, in: Deutsche Dichter. Leben und Werk deutschsprachiger Autoren. Hg. v. Gunter E. Grimm u. Frank Rainer Max. Bd. 4: Sturm und Drang, Klassik. Stuttgart 1989, 189–198.

Hummel, Adrian: Bürger Voß. Leben, Werk und Wirkungsgeschichte eines schwierigen Autors, in: Johann Heinrich Voß. 1751–1826. Idylle, Polemik und Wohllaut. Hg. v. Mittler, Elmar u. Inka Tappenbeck. Göttingen 2001, 137–167.

Kahl, Paul: Das Bundesbuch des Göttinger Hains. Tübingen 2006.

Kemper, Hans-Georg: Deutsche Lyrik der frühen Neuzeit. Bd. 6.3: Sturm und Drang: Göttinger Hain und Grenzgänger. Tübingen 2002, 138–139, 358–361.

Langenfeld, Klaus: Zum Verständnis der Idyllen von Johann Heinrich Voß, in: Johann Heinrich Voß: Die kleinen Idyllen. Hg. v. Klaus Langenfeld. Stuttgart 2004, 9–57.

Luserke, Matthias: Sturm und Drang. Autoren – Texte – Themen. Bibliographisch ergänzte Ausgabe. Stuttgart 2010, 256.

Maler, Anselm: Versepos, in: Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Hg. v. Rolf Grimminger. Bd. 3: Deutsche Aufklärung bis zur Französischen Revolution. 2. Aufl. München 1984, 365–422.

Prauss, Christina: Werkverzeichnis Johann Heinrich Voß, in: Johann Heinrich Voß. 1751–1826. Idylle, Polemik und Wohllaut. Hg. v. Elmar Mittler u. Inka Tappenbeck. Göttingen 2001, 9–135.

Wehler, Hans-Ulrich: Deutsche Gesellschaftsgeschichte. Bd. 1: Vom Feudalismus des Alten Reiches bis zur Defensiven Modernisierung der Reformära. 1700–1815. München 1987.

Grit Dommès

Die Leiden des jungen Werthers

V: Johann Wolfgang Goethe

E: 1. Februar–Mai 1774

D: Leipzig 1774

Der zweiteilige Briefroman ist durch Goethes unmittelbare Erfahrungen seines Aufenthalts in Wetzlar angeregt, wo er sich am 25. 5. 1772 in die Matrikel des Reichskammergerichts als Rechtspraktikant einträgt, sich an der Juristerei desinteressiert zeigt und lieber rege am geselligen Leben teilnimmt, die Zeit für die Lektüre vor allem Homers nutzt, auch Ausflüge in die Umgebung unternimmt. „Dasselbst fand ich ihn im Grase unter einem Baum auf dem Rücken liegen“ (FA 28, 261), notiert der hannoversche Gesandtschaftssekretär Johann Christian Kestner (1741–1800)

über seine erste Begegnung mit G. „Wenn [...] ich dann im hohen Grase [...] liege“ (Reclam 9762, 12), heißt es in Werthers Brief *am 10. May*, der das euphorische Naturgefühl des ersten Romanteils bündelt. Kestners Verlobte Charlotte Buff (1753–1828), Tochter eines ortsansässigen Deutschordensamtsmanns, lernt G. am 9. 6. 1772 „bey einem Ball auf dem Lande“ (Kestner 1855, 40) kennen. G. verliebt sich heftig in sie und flieht aus der nur vordergründig konfliktfreien Dreieckskonstellations, indem er die Stadt am 11. 9. 1772 überstürzt verlässt. Dem „melodramatisch vollzogenen Aufbruch“ (Mattenkloft 2004, 55), begleitet von Abschiedsbriefen G.s an Kestner und dessen Verlobte vom 10. 9. 1772, die in ihrer leidenschaftlichen Intensität mit dem Brief *am 10. Sept.* korrespondieren, welcher den ersten Teil des *Werthers* beschließt, waren allerdings genau kalkulierte Reisepläne von Wetzlar nach Koblenz vorangegangen, wie Merck (1741–1791) schon am 23. 8. 1772 wusste (vgl. Merck 2007, 328). Charlotte Buff gilt als Urbild der Lotte im Roman, die Werther bei einem „Ball auf dem Lande“ (Reclam 9762, 36) kennenlernt und sich auf den ersten Blick in sie verliebt, um dann ganz für diese Leidenschaft zu leben und schließlich zu sterben. Die Konstellation G. – Buff – Kestner bietet das Muster der Figurenanordnung Werther – Lotte – Albert im ersten Teil des *Werthers*, der aber kein schlichter Schlüsselroman ist, auch wenn Wirklichkeitsbezüge identifizierbar sind und die personelle Strukturanalogie autobiographische Deutungen zum Unwillen G.s nahelegten. G. hat in *Dichtung und Wahrheit* (1811–1833) erklärt, dass er im *Werther* „Wirklichkeit in Poesie verwandelt“ (FA 14, 639) habe und wehrte „sich gegen eine Rückverwandlung des Poetischen ins Wirkliche“ (Flaschka 1987, 16). Die „Entstehungsumstände“ des Romans machen gleichwohl „eine Bedeutungsschicht

des Werks selbst“ aus. (Mattenkloft 2004, 51) Möglich ist angesichts von G.s Rezension in den *Frankfurter gelehrten Anzeigen* vom 1. 9. 1772, dass er bereits während seines Aufenthalts in Wetzlar an ein literarisches Projekt wie den *Werther* dachte: „Laß, o Genius unsers Vaterlands, bald einen Jüngling aufblühen, [...] laß ihn ein Mädchen finden, seiner werth!“ (Goethe 1830. Bd. 33, 40 f.; vgl. FA 18, 50 f.) Werther wäre ein solcher Jüngling, ihm wert Lotte, die als Figur mehrschichtig inspiriert ist. G. wandert von Wetzlar nach Ehrenbreitstein bei Koblenz, um sich dort mit Merck zu treffen, im Haus der durch ihre *Geschichte des Fräuleins von Sternheim* (1771) berühmten Schriftstellerin Sophie von La Roche (1730–1807), in deren Tochter Maximiliane (1756–1793) er sich verliebt und ihre dunklen Augen der Lotte im *Werther* verleiht.

G. kehrt am 19. 9. 1772 nach Frankfurt zurück, wo Kestner ihn am 22. 9. 1772 besucht. Sieben Wochen nach G.s Abreise aus Wetzlar erschießt sich dort wegen Schikanen seines Vorgesetzten, aber auch angesichts einer aussichtslosen Liebe zu einer verheirateten Frau der braunschweigische Legationssekretär Karl Wilhelm Jerusalem (1747–1772), den G. seit seiner Leipziger Studienzeit kennt, der Kontakt aber distanziert war. Jerusalem hat „Göden“ am 18. 7. 1772 als einen „Geck“ und „jetzt [...] noch außerdem Frankfurter Zeitungs-Schreiber“ beschrieben. (Heinemann 1874, 980) Die Nachricht von Jerusalems Selbstmord in der Nacht vom 29. auf den 30. 10. 1772 mit Pistolen, die er sich von Kestner geliehen hatte, erreicht G. sofort: „Der unglückliche Jerusalem. Die Nachricht war mir schrecklich und unerwartet [...]. Der arme Junge! wenn ich zurückkam vom Spaziergang und er mir begegnete hinaus im Mondschein, sagt ich er ist verliebt. [...] die Einsamkeit hat sein Herz untergraben“ (FA 28, 268). G. be-

sucht vom 6. bis 10. 11. 1772 Wetzlar und holt Erkundigungen ein. „Die vier Monate in Wetzlar sind wir nebeneinander herumgestrichen, und ietzo acht Tage nach seinem Tode war ich dort“, berichtet G. Sophie von La Roche über Jerusalem und gibt an, dessen selbständige Haltung habe „sein Herz so untergraben, dass misslungne Versuche des Lebens und Leidenschaftt, ihn zu dem traurigen Entschlusse hindrängten“. (Ebd., 273) Diese Interpretation entspricht G.s späterer Deutung der Geschichte seiner Romanfigur unmittelbar nach der Niederschrift des *Werthers*, wobei G. den Suizid unter Prämissen des SuD bewertet: Ursachen für die Untergrabung des Herzens seien Autonomie und Gefühlsintensität, Ausdruck eines Selbstverständnisses, das in radikaler Konsequenz zum Freitod führen könne. Knapp drei Wochen vor Jerusalems Suizid hat G. aufgrund eines Gerüchts irrtümlich angenommen, August Siegfried von Goué (1743–1789), Schriftsteller und Jerusalems entlassener Amtsvorgänger in Wetzlar, habe sich umgebracht. G. beruft sich am 10. 10. 1772 (an Kestner) auf diese dann unzutreffenden „Nachrichten von Goue“, um auf eigene Selbstmordgedanken anzuspielen und sich im Kraftgestus des SuD über den Suizid zu äußern: „Ich ehre auch solche Taht, und bejammre die Menschheit und lass alle Scheiskerle von Philistern Tobacksrauchs Betrachtungen drüber machen und sagen: *da habt ihr's*. Ich hoffe nie meinen Freunden mit einer solchen Nachricht beschweerlich zu werden“ (ebd., 266).

Kestner hat über Jerusalems letzte Tage einen Bericht geschrieben, *Nachrichten über den Tod Jerusalems* (vgl. Kestner 1855, 87–100; Rothmann 1987, 98–106), dessen Datierung auf den 2. 11. 1772 vermutlich einen „anfänglichen Bericht“ betrifft, den Kestner „ausführlich überarbeitete“, nachdem G. „beim

Zusammentreffen in Wetzlar sein Interesse am Stoff der Jerusalem-Geschichte bekundete“ (Flaschka 1987, 308 f.), denn G. bittet ihn (oder erinnert ihn an die Übersendung) erst am 19. 11. 1772: „Schicken Sie mir doch die Nachricht von J[eruselems] Tode“ (FA 28, 271). Den Erhalt des Berichts, im (verschollenen) Original mit der Überschrift *Stoff zur Erzählung, den unglücklichen Tod Jerusalems betreffend* (vgl. Herbst 1881, 73), den G. dann als Quelle für den zweiten Teil des *Werthers* teilweise wörtlich auswertet, bestätigt er am 28. 11. 1772: „Ich danck euch lieber Kestner für die Nachricht von des armen J[eruselems] Todt, sie hat uns herzlich interessirt. Ihr sollt sie wieder haben wenn sie abgeschrieben ist“ (FA 28, 273). Das ist am 19. 1. 1773 der Fall: „Da habt ihr euern Jerusalem“ (ebd., 285). Kestners Bericht habe ihn auf die Idee gebracht, Jerusalems Geschichte literarisch zu gestalten, erzählt G. in *Dichtung und Wahrheit*: „Auf einmal erfahre ich die Nachricht von Jerusalems Tode, und [...] sogleich die genaueste und umständlichste Beschreibung des Vorgangs, und in diesem Augenblick war der Plan zu Werthern gefunden, das Ganze schoß von allen Seiten zusammen und ward eine solide Masse“ (FA 14, 636). Die Realisierung des Romans auf dem Papier gestaltete sich allerdings nicht derart spontan, zumal G. auch an anderen literarischen Projekten arbeitete.

Auf die Arbeit an einem Romanprojekt deuten erst Monate später zwei Hinweise in Briefen an Kestner, G.s „vertrautester Briefpartner“ (Mattenklott 2004, 55), dem G. auch kontinuierlich über den Kult berichtet, den er mit dessen Braut treibt, und den er auch nach Kestners Hochzeit am 4. 4. 1773, zu der G. nicht erscheint, aber die Trauringe besorgt, weiter inszeniert. So schreibt G. im Juni 1773, als gerade sein erstes Drama *Götz von Berli-*

chingen erscheint, einen Brief, in dem sich die erste Andeutung auf das Romanprojekt findet: Er habe „von Lotten wunderbarlich geträumt. Ich führte sie am Arm [...] und alle Leute blieben stehn [...]. O Lotte sagt ich zu ihr, Lotte dass sie nur nicht erfahren dass du eines andern Frau bist. [...] Und so träum ich denn und [...] schreibe [...] Romanen“ (FA 28, 309f.). Der zweite Hinweis findet sich nach einem zwischenzeitlichen Besuch der Maximiliane von La Roche in Frankfurt in G.s Brief an Kestner vom 15. 9. 1773, in dem er von „meiner Lotte“ (ebd., 318) spricht und auf die Dreieckskonstellation anspielt: „Ich hab euch auch immer bey mir wenn ich was schreibe. Jetzt arbeit ich einen Roman, es geht aber langsam“ (ebd., 319). G.s Angaben zur Niederschrift des Romans weichen stark voneinander ab. Während Knebel (1744–1834) am 23. 12. 1774 Bertuch (1747–1822) unter Berufung auf G. schreibt: „An den Leiden des jungen Werthers hat er zwei Monate gearbeitet und er hat mir versichert, daß er keine ganze Zeile darin ausgestrichen habe“ (FA 28, 419), hat G. in *Dichtung und Wahrheit* behauptet, nach „langen und vielen geheimen Vorbereitungen“ innerer Art „schrieb ich den Werther in vier Wochen, ohne daß ein Schema des Ganzen, oder die Behandlung eines Teils irgend vorher wäre zu Papier gebracht gewesen“. (FA 14, 639) Zwar liegt zwischen den ersten Ideen zu dem Romanprojekt und dem Beginn der dann recht zügigen Niederschrift eine beträchtliche „Inkubationszeit“ (Luserke 1999, 113), die Abfassung der Hs. dauerte aber länger als vier oder acht Wochen und es gab Vorarbeiten. Erhalten hat sich ein Quartblatt mit tagebuchartigen Aufzeichnungen Werthers über den Empfang der Pistolen (vgl. Rothmann 1987, 66), deren Wortlaut im Roman in Werthers vorletztem und letztem Teil des Abschiedsbriefs an Lotte sowie im

Herausgeberbericht gestrafft eingearbeitet ist (vgl. Reclam 9762, 264 ff., 272).

Die Abfassung des (nicht erhaltenen) Druckmanuskripts zieht sich über etwa zwölf Wochen hin. Sophie von La Roche hat ihre Tochter Maximiliane nach deren Heirat am 9. 1. 1774 mit dem um 20 Jahre älteren Frankfurter Kaufmann Peter Anton Brentano (1735–1797) nach Frankfurt begleitet, wo der eifersüchtige Ehemann G. deutlich zu verstehen gibt, dass ihm dessen Verehrung seiner jungen Gattin unerwünscht ist. Die Schriftstellerin reist am 31. 1. 1774 wieder ab. G. beginnt am 1. 2. 1774 mit der Niederschrift, wie zwei Briefen an sie zu entnehmen ist. G. schreibt ihr Mitte Februar, ihre Tochter habe ihr „was von einer Arbeit geschrieben die ich angefangen habe seit Sie weg sind, würcklich angefangen denn ich hatte nie die Idee aus dem Suiet ein einzelnes Ganze zu machen. Sie sollens haben sobalds fertig ist“ (FA 28, 350 f.). Und er schreibt ihr nochmals, als er ihr die Lektüre des *Werthers* noch vor der Drucklegung ankündigt: „Sie werden sehn wie Sie meinem Rad Schwung geben wenn Sie meinen Werther lesen, den fing ich an als Sie weg waren den andern Tag, und an einem fort! fertig ist er“ (ebd., 364). Am 14. 2. 1774 kommentiert Merck in einem Brief an seine Frau nicht nur den Publikumserfolg des *Götz*, sondern zugleich G.s konzentrierte Arbeit am *Werther*: „Le grand Succès que Son Drame a eu lui a tourné vn peu La tête. Il se detache de tous ses amis, et n'existe que dans les compositions quil prepare pour le Public. Il doit reussir dans tout ce quil entreprend, et je prevois qu'un Roman qui paroitra delui à Pâques sera aussi bien reçu que son Drame. (Der große Erfolg seines Dramas hat ihm ein wenig den Kopf verdreht. Er löst sich von allen seinen Freunden und lebt nur in den Werken, deren Veröffentlichung er vorbereitet. Er wird sicher

in allem, was er unternimmt, erfolgreich sein, und ich prophezeihe, daß ein Roman von ihm, der an Ostern erscheint, ebenso viel Erfolg hat wie sein Drama)“ (Merck 2007, 459 [462]). Der *Werther* war zu Ostern (am 3. 4. 1774) noch nicht fertiggestellt. Ende April fand die „für das Verlagswesen in Deutschland tonangebende große Leipziger ‚Jubilate‘-Messe“ statt (Jubilate fiel 1774 auf den 24. 4.) und G. hat versucht, seinen Roman abzuschließen und „für die anstehende attraktive Buchmesse“ zum Druck zu befördern. (Flaschka 1987, 55) Das ist ihm nicht gelungen. „Ich binn fleisig gewest, nur ist noch nichts produziel, und ein bissgen früher und später thut doch in der Welt nichts“ (FA 28, 355), schreibt er im März an Johanna Fahlmer (1743–1821) sowie seine Enttäuschung nicht verbergend Anfang April an Ludwig Höpfner (1743–1797): „Ich dachte diese Messe als Autor dem geehrten Publiko einen abermaligen Reverenz zu machen, ist aber in Brunne gefallen“ (ebd., 357). Lavater kündigt er dann am 26. 4. 1774 das fertige Manuskript an: „Doch will ich verschaffen dass ein Mspt. dir zugeschickt werde. Denn biss zum Druck währts eine Weile. Du wirst grosen Teil nehmen an den Leiden des lieben Jungen den ich darstelle. Wir gingen neben einander, An die sechs Jahre ohne uns zu nähern. Und nun hab ich seiner Geschichte meine Empfindungen geliehen und so machts, ein wunderbaares Ganze“ (ebd., 359). Bald darauf dürfte er das Manuskript abgeschlossen haben, denn er schreibt Klopstock am 28. 5. 1774, dass „einige Dinge [...] fertig liegen“ (ebd., 368) und im Druck sind. Am 1. 6. 1774 resümiert G. den Gegenstand seines ersten Romans, indem er Aspekte notiert, die im Kern der Interpretation von Jerusalems Selbstmord entsprechen, die er unmittelbar nach dessen Tod bereits skizzierte: „Allerhand neues hab ich gemacht. Eine Geschichte des Titels: *die*

Leiden des iungen Werthers, darinn ich einen iungen Menschen darstelle, der mit einer tiefen reinen Empfindung, und wahrer Penetration begabt, sich in schwärmende Träume verliert, sich durch Spekulation untergräbt, biss er zuletzt durch dazutretende unglückliche Leidenschafften, besonders eine endlose Liebe zerrüttet, sich eine Kugel vor den Kopf schiesst“ (ebd., 374 f.), wobei G. zwei von drei der Störungen nennt, die im *Werther* zentral sind: „Überspannung, Untergrabung und Zerrüttung“ als „Elemente des Nervendiskurses“. (Martin 2002, 34) Das dichte Bündel der genannten Eigenschaften (jung, tief, rein, wahr, schwärmend, träumend, unglücklich, leidenschaftlich) beschreibt eine Gefühlsintensität, die nicht mehr allein Empfindsamkeit, sondern mit dem Selbstmord als radikaler Konsequenz der Befindlichkeit den SuD markiert.

G. hat den Roman noch vor seinem Erscheinen im engeren Freundeskreis bekannt gemacht, indem er entweder Auszüge vorlas oder Einsicht in das Manuskript gab. Sophie von La Roche hat den Text entgegen G.s Ankündigung wohl nicht zu sehen bekommen, denn er hat ihr Ende Mai erklärt: „Meinen Werther musst ich eilend zum Drucke schicken, auch dacht ich nicht dass Sie in der Lage seyen, meiner Empfindung, Imagination, und Grillen zu folgen“ (FA 28, 367). G. hat ihn an den Verleger Johann Friedrich Weygand (1743–1806) in Leipzig geschickt. Der Roman ist anonym in zwei Teilen in einer Auflage von üblichen 1500 Exemplaren zur Michaelismesse (Michaelis ist am 29. September) in der Weygandschen Buchhandlung erschienen und kostete 30 Kreuzer (vgl. Flaschka 1987, 243). G. schickt Charlotte Kestner am 23. 9. 1774 ein Vorabexemplar, von dem er sich wünscht, sie und ihr Ehemann würden es jeder für sich allein lesen, und bittet: „lass

es [...] niemand iezzo sehn, es kommt erst die Leipziger Messe in's Publikum“ (FA 28, 398).

G. hat sich bereits in seinem Fragment *Arianne an Wetty* (1770) an der Gattung des Briefromans versucht, die seit Mitte des 18. Jh.s mit Richardsons (1689–1761) *Pamela or Virtue Rewarded* (1740) und *Clarissa or the History of a Young Lady* (1748), Gellerts (1715–1769) *Leben der schwedischen Gräfin von G**** (1747), Rousseaus (1712–1778) *Julie ou La Nouvelle Héloïse* (1761) oder La Roches *Geschichte des Fräuleins von Sternheim* (1771) europäische Mode war, und „greift“ insofern im *Werther* „auf ein erfolgreiches Muster zurück“ (Luserke 1999, 112), das er jedoch anders als die genannten viele hundert Seiten umfassenden und mit mehreren Briefschreibern polyperspektivisch erzählten Erfolgsromane umsetzt. G.s Briefroman hat nur einen geringen Umfang, sein Titelheld ist keine Frau, sondern ein Mann, und die Briefe stammen ausschließlich von Werther, dessen subjektive Perspektive somit alleine das Wort hat. Der *Werther* ist monologisch erzählt wie *Rosaliens Briefe*, das neue Romanvorhaben der Sophie von La Roche, der G. im Februar 1774 zu „Rosaliens“ (FA 28, 350) Ratschläge gibt. Es „kann vermutet werden“, dass G. bei den Gesprächen mit der Autorin über ihr Romanprojekt zu der von ihm im *Werther* „zum Zweck der alleinigen Konzentration auf den Helden angewandten Technik, Briefe an nur eine Person zu richten, angeregt wurde“. (Flaschka 1987, 183)

Außer Werther hat in G.s monoperspektivischem Briefroman gleichwohl ein weiterer Erzähler das Wort. Die Briefe Werthers sind in einer Rahmenerzählung durch einen fiktiven Herausgeber präsentiert, der mehrere Funktionen hat. In der unbetitelten Vorrede des ersten Teils wendet er sich in der Rolle eines gewissenhaften Editors an ein empfindsames

Publikum, das er suggestiv auf Sympathie mit der Titelfigur einschwört: „Was ich von der Geschichte des armen Werthers nur habe auffinden können, habe ich mit Fleiß gesammelt, und leg es euch hier vor, und weis, daß ihr mir's danken werdet. Ihr könnt seinem Geist und seinem Charakter eure Bewunderung und Liebe, und seinem Schicksaale eure Thränen nicht versagen“ (Reclam 9762, [6]). Mit der „Genrebezeichnung ‚Geschichte‘“ als einer „Anleihe“ am Gattungsverständnis und dem darauf bezogenen „Vokabular der Aufklärung“ betont der Herausgeber den Wahrheitsanspruch der von ihm vorgelegten Briefsammlung. (Flaschka 1987, 180) Authentizität fingieren auch die diversen Fußnoten, die den Herausgeber als Redaktor der in Werthers Briefen dokumentierten Geschichte zu erkennen geben. Es erfolgt in der Vorrede ein Wechsel vom kollektiven Ihr zum individuellen Du in der direkten Anrede, eine vertrauliche Adressierung, mit welcher der Leser zur Identifikation mit Werther aufgerufen und das Buch über ihn, das Medium, das seine Leidensgeschichte vermittelt, als Ersatz für zwischenmenschliche Beziehung angeboten ist: „Und du gute Seele, die du eben den Drang fühlst wie er, schöpfe Trost aus seinem Leiden, und laß das Büchlein deinen Freund seyn, wenn du aus Geschick oder eigner Schuld keinen nähern finden kannst“ (Reclam 9762, [6]). Der Leser soll aus dem gänzlich säkularen Buch jenen Trost schöpfen, den bisher die christliche Erbauungsliteratur geboten hat, die Gattung der Trostbücher, was der Herausgebervorrede im *Werther* einen nahezu blasphemischen Akzent verleiht. Der dem Leser unterstellte Drang, er fühle wie Werther, integriert ihn emotional und terminologisch in den SuD. Im zweiten Teil erscheint die Herausgeberfiktion (abgesehen von einer Fußnote) erst nach gut

der Hälfte des Textes. Sie ist dort in der Überschrift *Der Herausgeber an den Leser* explizit als aktiver Erzähler präsentiert und übernimmt von dieser Stelle an bis zum Schluss ganz die Regie, als Werther nicht mehr in der Verfassung ist, seine Geschichte zu erzählen, und es am Ende einer Erzählinstanz bedarf, die sein Sterben und das Geschehen nach seinem Tod vermittelt.

Beide Romanteile haben etwa denselben Umfang (in der Paginierung der Erstausgabe umfasst der erste Teil die Seiten 3–112, der zweite die Seiten 115–225) und enthalten jeweils eine ähnliche Anzahl an Briefen. Anders verhält es sich mit der erzählten Zeit. Sie umfasst insgesamt einen Zeitraum von einem Jahr, sieben Monaten und elf Tagen. Davon sind im ersten Teil mit 37 genau datierten Briefen (vom 4. 5. bis 10. 9. 1771: vier Monate, sechs Tage) nur etwa 20 Prozent des gesamten Zeitraums erzählt, im zweiten Teil dagegen mit 40 datierten (vom 20. 10. 1771 bis 20. 12. 1772) und ein paar undatierten Briefen oder Zetteln bis zum Tod Werthers und seinem Begräbnis am 23. 12. 1772 (zusammen: ein Jahr, zwei Monate, drei Tage) etwa 80 Prozent des Gesamtzeitraums. Das Ungleichgewicht in den Zeitverhältnissen wie überhaupt die Zeitangaben sind kalkuliert auf dasjenige hin, was in den beiden Teilen als Handlung erzählt ist, die Geschichte der entsprechend proportionierten Leiden Werthers. Die Handlungsführung ist schlicht und ohne moralisierenden Gestus präsentiert. Ein junger Mann verliebt sich in eine junge Frau, die an einen anderen Mann gebunden ist, und bringt sich schließlich angesichts der Aussichtslosigkeit seiner Liebe um. Komplex sind dagegen in ihrem Anspielungsreichtum Struktur und Motivgeflecht des Textes, der kunstvoll ganz auf die Leiden und deren Finale hin komponiert ist, durch den signifikanten Rhythmus

der wechselnden Jahreszeiten und Lektüren, die diversen Spiegelungen der subjektiven Befindlichkeit des Helden, sei es in der Natur, sei es in der Kultur, sei es in der Gegenwart, sei es in der Vergangenheit, vernetzt in Voraus- und Rückdeutungen. Die außerordentliche Wirkung des Romans, der Sog der Geschichte Werthers, der aus gutsituiertem Bürgertum stammt und sozial privilegiert ist, sich aber der bürgerlichen Ordnung verweigert und sich seiner heftigen Leidenschaft hingibt, von der er sich am Ende durch den Tod befreit, mag sich auch dadurch erklären, dass die Widersprüche in den zentralen Diskursen Krankheit (Humoralpathologie versus Nerventheorie), Selbstmord (Autonomiepostulat versus Schicksalsergebenheit), Leiden (Werthers weltlich begründete Passion ist als *Imitatio Christi* in Szene gesetzt) oder überhaupt jung Sterben als Paradox nicht als widersprüchlich erscheinen. Vielmehr unterstreichen sie die Zwangsläufigkeit des Geschehens, sie verdichten die unbedingte Subjektivität Werthers, dies alles in der unmittelbaren Gegenwart angesiedelt und als authentisch in einem Roman fingiert, der empfindsame wie aufgeklärte Elemente enthält, die zugespitzt als SuD kenntlich gemacht sind.

„Wie froh bin ich, daß ich weg bin! Bester Freund, was ist das Herz des Menschen!“ (ebd., [8]) Mit diesen Ausrufen setzt der exakt auf Tag und Jahr datierte erste Brief am 4. May. 1771 an den erst später mit Namen angesprochenen Wilhelm ein. Der erste Ausruf deutet an, dass Werther aus Liebesverwicklungen andernorts glücklich geflüchtet ist, der zweite führt den Zentralbegriff der Empfindsamkeit ein: das Herz, der im Roman eine überaus hohe Frequenz hat. Der Brief nennt die zentralen Elemente aller in der „Jahrszeit der Jugend“ (ebd., 10) geschriebenen Briefe: Genuss der Einsamkeit in paradiesischer Natur,

ein pantheistisches Naturempfinden, das als Glück beschworen wird. Entfaltet ist die Allnatur *am 10. May*, auch syntaktisch durch den Spannungsaufbau der Wenn-dann-Sätze, die eine „emotionale Aufladung“ (Herrmann 1994, 364) erzeugen. Die Naturwahrnehmung ist so intensiv, dass Werthers „Kunst darunter leidet. Ich könnte jetzo nicht zeichnen, nicht einen Strich, und bin niemals ein grösserer Mahler gewesen als in diesen Augenblicken“ (Reclam 9762, 12). Der Brief *am 12. May* erzählt in Anspielung auf 1. Mose 24,13 f. von Mädchen, die am Brunnen Wasser holen, und nennt als Bezug für diese Idylle „die patriarchalische Idee“ der alttestamentarischen „Altväter“. (Ebd., 14) Eine volkstümlich einfache Welt wird auch *am 13. May* durch den hier erstmals genannten Homer herbeizitiert, auch er einer der „Altväter“ (ebd., 154), allerdings der Antike. Der Dichter der *Odyssee* ist aktuell die einzige Lektüre Werthers, der emphatisch von „meinem Homer“ spricht, da sie sein „empörendes Blut zur Ruhe“ bringe. (Ebd., 14) Homer steht für Werthers Befindlichkeit im ersten Teil des Romans. Werther wird als Freund der „geringen Leute“ (ebd., 16) und insbesondere der Kinder gezeigt. Er schätzt „gute Art Volks“, übt aber Kritik am bürgerlichen Arbeitsethos, das individueller Freiheit entgegenstehe: „Die meisten verarbeiten den grösten Theil der Zeit, um zu leben, und das Bisgen, das ihnen von Freyheit übrig bleibt, ängstigt sie so, daß sie alle Mittel aufsuchen, um's los zu werden“. (Ebd., 18) Bei seinen Überlegungen zur Freiheit ist vom Selbstmord die Rede, vom selbstbestimmten Freitod im Sinne des Autonomiepostulats des SuD: „So eingeschränkt“ der Mensch „ist, hält er doch immer im Herzen das süsse Gefühl von Freyheit, und daß er diesen Kerker verlassen kann, wann er will“. (Ebd., 22) Werther genießt den Rückzug in eine eigene Welt. Er

erzählt, durch Diminutiva die Idylle pointierend, von seiner Neigung, sich „an einem vertraulichen Orte ein Hüttchen aufzuschlagen“, ein solches „Plätzchen“ habe er gefunden, da sitze er draußen an einem „Tischchen [...] und lese meinen Homer“ (ebd., 24) und zeichne, um sich dann unter Berufung auf „das durch Rousseau neu belebte Wort ‚Natur‘“, das im SuD „zum Faszinosum“ (Flaschka 1987, 131) geworden ist, zur Genieästhetik des SuD zu bekennen: Er werde sich „künftig allein an die Natur [...] halten. Sie allein ist unendlich reich, und sie allein bildet den großen Künstler. [...] O meine Freunde! warum der Strom des Genies so selten ausbricht, so selten in hohen Fluthen hereinbraust“ (Reclam 9762, 26). Der neue Monat bringt eine Zäsur im Handlungsverlauf. Werther eröffnet dem Freund *am 16. Juny*: „Ich habe eine Bekanntschaft gemacht, die mein Herz näher angeht“ (ebd., 34). Er erzählt von der Landpartie, wo er Lotte begegnet, von Kindern umgeben trägt sie „ein simples weisses Kleid mit blaßrothen Schleifen“ (ebd., 38). Er ist entzückt, als er sie „vom Landpriester von Wakefield vom **) – reden hörte“ (ebd., 42), von Oliver Goldsmiths Roman *The Vicar of Wakefield* (1766), der von Schicksalsschlägen handelt, die über eine Familie in ländlicher Idylle hereinbrechen, aber gut endet. Werther tanzt mit Lotte, erfährt am Rande von dem nicht anwesenden Albert, mit dem sie „so gut als verlobt“ (ebd., 48) ist, bis schließlich durch sie das sie verbindende Codewort fällt, der Name eines Kultautors der Empfindsamkeit: „Klopstock! Ich versank in dem Strome der Empfindungen, den sie in dieser Loosung über mich ausgoß“, und in „den wonnevollsten Thränen“. (Ebd., 52) Werther bekennt dann zwar, dass er glückliche Tage verlebe, die Landschaft aber nicht mehr ganz so genieße, dazwischen das Lesen in seinem Homer und Spielen mit Lottes Ge-

schwistern. Mit einem neuen Monat wird der Krankheitsdiskurs eröffnet. „Was Lotte einem Kranken seyn muß, fühl ich an meinem eignen armen Herzen“ (ebd., 60), beginnt der Brief *am 1. Juli*, in dem Werther erzählt, wie er und Lotte einen Pfarrhof besuchten, den zwei Nussbäume beschatten, die später dann noch eine Rolle spielen, er außerdem Überlegungen über einen Menschen anstellt, dessen „innre Seele von einer ängstigenden Leidenschaft gequält“ sich „untergraben“ habe. (Ebd., 68) Es entwickelt sich in unterschiedlichen Konstellationen Werthers Fixierung auf Lotte. Beiläufig ist *am 10. Juli* Ossian genannt, jener keltische Barde, dessen altgälische Gesänge James Macpherson in den 1760er Jahren popularisiert hat und der dann im zweiten Roman-Teil tragend wird. Der letzte Brief des Monats vermerkt, dass Albert angekommen, die Dreieckskonstellation nun leibhaftig präsent ist. Albert ist ein „braver lieber Kerl“ (ebd., 84), aber Werthers „Freude bey Lotten zu seyn, ist hin!“ (Ebd., 86) Das Selbstmordthema ist *am 12. Aug.* wiederaufgenommen und mit einer Erzählung Alberts über einen Unfall mit seinen Pistolen eröffnet, die Werther zum Anlass nimmt, einen Selbstmord mit diesen Pistolen zu simulieren – eine Vorausdeutung auf sein Ende, der eine Diskussion über den Selbstmord folgt, die sich an einer Auseinandersetzung über die Bewertung der Leidenschaft entzündet und die gegensätzlichen Standpunkte der beiden Männer um Lotte auf den Punkt bringt. Werther verwehrt sich gegen die Position der Aufklärung, die Albert vertritt, und erläutert seine Ansichten über den Selbstmord. Die „menschliche Natur“ könne nur begrenzt intensive Gefühle ertragen, „eine Krankheit zum Todte“, so im Anklang an ein Jesus-Wort (vgl. Joh 11,4), setze dann ein, wenn „die Natur so angegriffen wird, daß [...] sie sich nicht wieder aufzuhe-

fen [...] fähig ist“. (Ebd., 98) Hatte er Wochen zuvor den Freitod im Sinne des Autonomiepostulats des SuD noch als Akt persönlicher Handlungsfreiheit bestimmt, so erläutert er ihn jetzt im Gegensatz dazu als zwangsläufige Folge einer Naturnotwendigkeit, wobei die Argumentation mit Natur ebenfalls Prämissen des SuD entspricht. Die Widersprüche des SuD sind so im Text zur Sprache gebracht. Werthers Fixierung auf Lotte nimmt ab diesem Punkt bedrohliche Züge an. Er versucht sich nochmals der ersten frohen Zeit mit ihr zu versichern, beschwört das ehemals euphorisch genossene pantheistische Naturgefühl, das ihn jetzt nicht mehr glücklich macht. Die Allnatur zeigt sich nun als „Abgrund des ewig offenen Grabs. [...] Mir untergräbt das Herz die verzehrende Kraft, die im All der Natur verborgen liegt“ (ebd., 108). Zum Geburtstag *am 28. Aug.* erhält er ein Päckchen von Albert mit einer lange begehrten Homer-Ausgabe, die er unbeachtet lässt, und eine von Lottes „blaßrothen Schleifen“, die er „tausendmal“ küsst. (Ebd., 112) Er ahnt seinen Selbstbetrug. Der nächste Monat September ist einem Entschluss gewidmet: „Ich muß fort!“ (Ebd., 116)

Der zweite Romanteil setzt wieder exakt auf Tag und Jahr datiert *am 20. Okt. 1771* ein mit einem Ortswechsel, den die nun erzählte Gesandtschaftsepisode mit sich bringt, die sich über ein halbes Jahr hinzieht und Werther als Sekretär eines Gesandten zeigt. „Der Gesandte macht mir viel Verdruß“ (ebd., 128), die Pedanterie des Vorgesetzten ist ihm unerträglich. Die „fatalen bürgerlichen Verhältnisse“ (ebd., 132) sind ihm ebenso widerwärtig wie der Dünkel des Adels, die gesellschaftlichen Verhältnisse an sich stellt er aber nicht in Frage. Er „weis“ stattdessen, „wie nöthig der Unterschied der Stände ist“ (ebd.), kritisiert gleichwohl den Adel, dessen „ganze Seele auf dem Ceremoniel ruht“ (ebd., 134).

Werther fühlt sich unbehaglich, gefangen in gesellschaftlichen Zwängen. Dies bringt er auf den Punkt, als ihn ein Unwetter in ein anderes Milieu verschlägt, in eine einfache Herberge, wo er einen Brief an Lotte schreibt: „Ich spiele mit, vielmehr, ich werde gespielt wie eine Marionette“ (ebd., 136). Der Brief *am 20. Febr.* ist an Albert und Lotte gerichtet und gratuliert zu deren Hochzeit. Die Situation für Werther in seiner gegenwärtigen Stellung spitzt sich zu. „Ich hab einen Verdruss gehabt, der mich von hier wegtreiben wird“ (ebd., 142), eröffnet er seinen Brief *am 15. Merz.* Sein Stolz ist verletzt, als er die bittere Erfahrung machen muss, dass er als Bürgerlicher in einer vornehmen Adelsgesellschaft unerwünscht ist. Er beruhigt sich zwar mit der Lektüre Homers, als er aber erfährt, dass darüber, dass er „aus der Gesellschaft gewiesen“ wurde, geredet wird, fängt ihn die Sache „an zu wurmen“, erwägt er hypothetisch den Freitod: „Da möchte man sich ein Messer in's Herz bohren“. (Ebd., 146) Er würde sich am liebsten mit Gewalt von dem emotionalen Druck befreien, den die Kränkung in ihm ausgelöst hat, Mord oder Selbstmord begehen, damit er sich so „Freyheit schaffe“ (ebd., 150) – der Freitod hier nochmals als autonome Handlung im Sinne des SuD. Werther will nicht länger bleiben, er hat seine „Dimission bey Hofe verlangt“ (ebd.), *am 5. May* weiß er: „Morgen geh ich von hier ab“ (ebd., 152). Die damit beendete Gesandtschaftsepisode bildet als Bindeglied zwischen dem mehr idyllisch gestimmten ersten und dem auf die Katastrophe hinsteuern den zweiten Romanteil die „Peripetie der Romanhandlung“ (Flaschka 1987, 78).

Der nächste Brief zeigt Werther seine Kindheitserinnerungen aktualisierend in seiner Geburtsstadt, wo er die Rückkehr zu Lotte beschließt. Wieder bei ihr, imaginiert er sein Begehren als erfüllt: „Ich ihr Mann! [...] Sie

meine Frau!“ (Reclam 9762, 158 f.) Er hat den Gedanken: „Wie, wenn Albert stürbe!“ (ebd., 162) Der Text ist ganz der sich beständig steigenden Fixierung Werthers auf seine Leidenschaft verpflichtet, intensiviert durch das den Roman strukturierende Motivgeflecht, das in parallelisierenden Bildern die Befindlichkeit des Helden und die zunehmende Ausweglosigkeit illustriert, in die er sich immer mehr verstrickt. Rück- und Vorausdeutung zugleich ist im Hinweis auf seine inzwischen verschlissene Kleidung in Szene gesetzt, blauer Frack mit gelber Weste, in denen er „mit Lotten zum erstenmal tanzte“ und sich einen neuen anfertigen lässt, „ganz wie den vorigen“ (ebd., 168), in dem er dann sterben wird, oder mit dem wiederaufgenommenen Motiv der Nussbäume, die zur Erbitterung Werthers gefällt wurden und so auf sein Ende deuten. Signifikant ist der Wechsel seiner Lieblingslektüre. „Ossian hat in meinem Herzen den Homer verdr[ä]ngt“ (ebd., 174), beginnt der Brief *am 12. Oktober.* Die harmonische Welt Homers mit ihrer südlich hellen Atmosphäre ist ersetzt durch die schwermütig dunklen Gesänge des Barden aus dem nebligen Norden, deren Trauer und Tragik für Werthers Befindlichkeit im zweiten Romanteil stehen. Der Text thematisiert nun stärker das körperliche Begehren Werthers und bringt so die Sexualität zur Sprache, die als „der natürlichste Trieb der Menschheit“ (ebd., 180) bezeichnet wird. Sein Begehren steigert sich immer mehr, begleitet von zunehmender Exaltation, die variantenreich illustriert ist. Er treibt „Exzesse“ (ebd., 182) mit Alkohol. Er bedient sich immer häufiger neutestamentlicher Bibelanklänge. So imaginiert er sich zugleich als Hamlet „zwischen Seyn und Nichtseyn“ und nach Mt 27,46 als Christus vor der Kreuzigung: „Mein Gott! warum hast Du mich verlassen?“ (Ebd., 184) Seine erotischen Phantasien bre-

chen sich am 21. Nov. beim „in's Bette gehen“ Bahn, als er im Selbstgespräch Lotte imaginierend „gute Nacht, lieber Werther!“ (ebd., 186) sagt, sowie bei seinem Besuch bei ihr am 24. Nov. Sein heftiges Begehren weiß er zwar noch zu bändigen, es bleibt aber Tatsache: „Nie will ich's wagen, einen Kuß“ auf ihre Lippen zu drücken: „Und doch – ich will –“. (Ebd., 188) Der nächste Brief erzählt eine der „Spiegelgeschichten“, die der „Parallelisierung der Haupthandlung dienen“ (Flaschka 1987, 196), die Geschichte des wahnsinnig gewordenen Schreibers, von dem man erfährt, er „war Schreiber bey Lottens Vater, und eine unglückliche Leidenschaft zu ihr [...] hat ihn rasend gemacht“ (Reclam 9762, 196). Dann weiß Werther am 17. Dez. angesichts eines erotischen Traums, dass er seine Leidenschaft nicht länger bändigen kann: „Diese Nacht! Ich zittere es zu sagen, hielt ich sie in meinen Armen, fest an meinen Busen gedrückt und dekete ihren [...] Mund mit unendlichen Küssen. [...] Meine Sinnen verwirren sich. [...] Mir wärs besser ich gieng“ (ebd., 200 f.). Damit schließt sein letzter Brief, bevor die auktoriale Erzählinstanz das Wort ergreift.

Es folgt, um die „Geschichte der letzten merkwürdigen Tage unsers Freundes zu liefern“ (ebd., 204), der als „Psychogramm“ (Flaschka 1987, 194) angelegte Abschnitt *Der Herausgeber an den Leser*, der mit einem Bericht über die Zuspitzung der problematischen Dreieckskonstellation ansetzt: „Werthers Leidenschaft hatte den Frieden zwischen Alberten und seiner Frau allmählig untergraben“ (Reclam 9762, 204). Die Untergrabung, von G. Jerusalem attestiert, von Werther am 18. Aug. an sich beobachtet, ist als ansteckend diagnostiziert und löst den Selbstmord aus. „Ohngefähr um diese Zeit hatte sich der Entschluß, diese Welt zu verlassen, in der Seele des armen Jungen näher bestimmt“ (ebd.,

206). Der Herausgeber präsentiert einen Zettel Werthers, der den Freitod in einer Theatermetapher reflektiert, und erläutert die Gründe der Tat: „Den Verdruß, den er bey der Gesandtschaft gehabt, konnte er nicht vergessen. [...] Daher überließ er sich ganz“ seiner „endlosen Leidenschaft“, um schließlich mit den Verben ‚stürmen‘ und ‚drängen‘ den SuD zu markieren: „Das stürmende Abarbeiten seiner Kräfte, ohne Zweck und Aussicht, drängten ihn endlich zu der schrecklichen That“. (Ebd., 208) Es folgt ohne Überleitung am 20. Dec. der letzte datierte Brief an Wilhelm. Der Rahmenerzähler berichtet, dass Werther am selben Tag Lotte aufsucht und Albert frostig begegnet, am nächsten Morgen den Abschiedsbrief an sie zu schreiben beginnt. Er erzählt, wie Werther seine bürgerlichen Angelegenheiten in Ordnung bringt und den Bedienten packen lässt, um dann eine erste Fortsetzung des Abschiedsbriefs an Lotte einzurücken. Es folgt eine Passage, in welcher Ossian breiten Raum einnimmt. Werther sucht Lotte abends auf, trifft sie allein an, sie setzt sich, um die Situation zu bewältigen, beherzt zu ihm auf das Kanapee und schlägt ihm vor, ihr seine „Uebersetzung einiger Gesänge Ossians“ (ebd., 238) vorzulesen. G. hat diese Gesänge auszugsweise in Straßburg übersetzt, sein Roman enthält eine Neubearbeitung. Werther beginnt die Lesung mit den *Songs of Selma*: „Stern der dämmernen Nacht“ (ebd., 238), eine in Andeutung auf das Geschehen programmatische Anrede an den „Abendstern. Es ist die Venus also, die angerufen wird“ (Vaget 1985, 54), die Göttin der Liebe. Der Text zeitigt Wirkungen, es kommt zu einer Umarmung, von der erzählt wird, als handle es sich um einen „wirklichen Liebesakt“ (ebd., 54 f.), begleitet von einem „Strohm von Thränen“ (Reclam 9762, 252): „Die Welt vergieng ihnen, er schlang seine Arme um sie

her, preßte sie an seine Brust, und deckte ihre zitternde stammelnde Lippen mit wüthenden Küssen“ (ebd., 254). Lotte flieht. Der Herausgeber deutet an, dass Werther anschließend in der „finstern feuchten Nacht“ (ebd.) herumgeirrt ist. Eingerückt ist die am Morgen geschriebene zweite Fortsetzung des Abschiedsbriefs an Lotte und ein am Abend notierter Zettel mit Werthers Bitte an Albert, ihm Pistolen für eine Reise zu leihen, den der Bediente übermittle und Werther die Pistolen bringe. Mitgeteilt ist dann die dritte Fortsetzung des Abschiedsbriefs an Lotte, Abschiedszeilen an Wilhelm und an Albert, schließlich die „nach eilfe“ (ebd., 270) verfasste letzte Fortsetzung des Abschiedsbriefs an Lotte mit Werthers letztem Willen, in der Kleidung begraben zu sein, die sie „berührt, geheiligt“ habe, auch ihre „blaßrothe Schleife“ soll mit in das Grab, um mit letzten Worten seinen Selbstmord unter Hinweis auf die Pistolen zeitlich genau zu fixieren: „Sie sind geladen – es schlägt zwölf! – So sey’s denn – Lotte! Lotte leb wohl!“ (Ebd., 272) Der Herausgeber berichtet, dass der Bediente Werther morgens schwer verletzt „im blauen Frak mit gelber Weste“ gekleidet findet, „Emilia Galotti lag auf dem Pulte aufgeschlagen“ (ebd., 274), aus Kestners Bericht übernommene Details. Präzise ist der Todeszeitpunkt angegeben: „Um zwölf Mittag starb er. [...] Nachts gegen eilfe“ (ebd., 274 f.) wird er begraben. Der Wechsel von distanzierendem Herausgeberbericht und leidenschaftlichen Dokumenten Werthers dient dem Spannungsaufbau, ein Kontrast, der am Ende mit dem vom Herausgeber präsentierten „auf Rührung des Herzens abzielenden Bild“ einer vom Tod Werthers tief betroffenen „Seelengemeinde“ (Flaschka 1987, 196) aufgehoben ist.

Das starke Interesse am *Werther* dokumentieren die Fülle an Wertheriaden, darun-

ter mit Goués Trauerspiel *Masuren oder der junge Werther* (1775) auch die eines Zeugen der Wetzlarer Vorgeschichte, überhaupt das *Werther-Fieber* (Schlagwort nach Ernst August von Göchhausen: *Das Werther-Fieber, ein unvollendetes Familienstück*, 1776), Ausdruck der Idolisierung des Romans, die bis zur Mode der Wertherkleidung reicht. Der *Werther* stellt nicht zuletzt aufgrund seiner sofort einsetzenden breiten Wirkung die „Gründungsurkunde“ (Vaget 1985, 37) von G.s Ruhm als Schriftsteller dar, wobei sich im Streit um diesen Roman die Geister scheiden. Der frühe Streit um *Werther* einschließlich G.s Reaktionen darauf illustrieren Bedeutungsaspekte des Werks im Kontext der Zeit. Die Erstrezeption lässt sich in drei „Lager“ (Flaschka 1987, 253) einteilen, die sich in ihren Interessen unterscheiden, aber alle die literarische Qualität sehen, auch wenn Matthias Claudius (1740–1815) gleich in der ersten Rezension am 22. 10. 1774 den Elisionsstil des Romans persifliert: „Weiß nicht, ob’s ’n Geschicht oder ’n Gedicht ist; aber ganz natürlich geht’s her, und weiß einem die Tränen recht aus’m Kopf herauszuholen“ (Mandelkow 1975, 20). Die erste Gruppe repräsentieren die „Vertreter der Aufklärung“ (Flaschka 1987, 254), zu denen der mit seinem Trauerspiel *Emilia Galotti* (1772) im *Werther* gewürdigte und mit Jerusalem befreundete Lessing (1729–1781) gehört, der sich am 28. 10. 1774 für G.s Roman „ein Kapitelchen zum Schlusse [...] je zynischer je besser!“ (Mandelkow 1975, 21) gewünscht hätte, vor allem aber Friedrich Nicolai (1733–1811) in Berlin, der im Januar 1775 eine zweiteilige, Stil und Sprache des SuD verspottende Satire *Freuden des jungen Werthers. Leiden und Freuden Werthers des Mannes. Voran und zuletzt ein Gespräch* (vgl. ebd., 27–39; Reprint in: Scherpe 1975) schreibt (vgl. Luserke 1995, 277–294). Nicolai hat die Handlung burlesk

ausgestaltet (so sind die Pistolen mit Hühnerblut geladen), Werther ist zu einem nützlichen Mitglied der Gesellschaft umgeformt. Bei der zweiten Gruppe handelt es sich um die „Anhänger der Geniebewegung“ (Flaschka 1987, 253), G.s Freunde wie Lenz, der den *Werther* in zeitgenössisch ungedruckten *Briefen über die Moralität der Leiden des jungen Werthers* vor allem gegen Nicolai verteidigt, Bekannte aus dem Umkreis des Göttinger Hain wie Boie (1744–1806) und Bürger, überhaupt Stimmen, die sich mit dem *Werther* identifizieren, wie Christian Daniel Schubart am 5. 12. 1774: „Da sitz ich mit zerfloßnem Herzen, mit klopfender Brust, und mit Augen, aus welchen wöllüstiger Schmerz tröpfelt, und sag Dir, Leser, daß ich eben *die Leiden des jungen Werthers* von meinem lieben *Göthe* – gelesen? – Nein, verschlungen habe. Kritisiren soll ich? Könnst ichs, so hätte ich kein Herz“ (zit. nach Leistner 1996, 72). G. selbst gehört mit seinen Reaktionen auf die erste Rezeption ebenfalls in diese Gruppe. Er schreibt am 21. 11. 1774 an Kestner: „Ich wollt um meines eignen Lebens Gefahr willen Werthern nicht zurück rufen“, ihn ärgere die „Missdeutung pp im schwäzzenden Publikum [...] das eine Heerd Schwein ist [...]“. Werther muss – muss seyn!“ (FA 28, 405) „Ich bin das ausgraben, und seziren meines armen Werthers so satt. Wo ich in eine Stube trete find ich das Berliner ppp Hundezeug, der eine schilt drauf, der andre lobts, der dritte sagt es geht doch an, und so hezt mich einer wie der andre“ (ebd., 437), klagt G. am 7. 3. 1775 einer *Werther*-Verehrerin über die Wirkung von Nicolais *Werther*-Parodie. Nicolais Text provoziert ihn zu Schmähedichten wie das *Stosgebet* (vgl. FA 28, 440) an Jacobi oder die Verse über Nicolai auf Werthers Grab (vgl. FA 1, 158), die in Anspielung auf die Hypochondrie „im Sinne der Humoralpathologie [...] keineswegs bloß eine auf der Fäkalebene

angesiedelte Verbalinjurie“ (Renner 1985, 2f.) darstellen, zu der szenischen *Anekdote zu den Freuden des jungen Werthers* (vgl. FA 4, 499 ff.), in der Werther vom Hühnerblut fast erblindet ist, und zu den zotigen Zeilen in den Bruchstücken zur Farce *Hanswursts Hochzeit*: „Mir ist das liebe Wertherische Blut / Immer zu einem Probierhengst gut“ (FA 4, 586), allesamt Texte des SuD, die zeitgenössisch ungedruckt bleiben, aber fast alle in G.s Freundeskreis kursieren. Die dritte Gruppe besteht aus „Repräsentanten kirchlicher Orthodoxie und Theologie“ (Flaschka 1987, 254). So veröffentlicht der Hamburger Hauptpastor Goeze am 4. und 7. 4. 1775 *Kurze aber nothwendige Erinnerungen über die Leiden des jungen Werthers* (vgl. Mandelkow 1975, 41–47; Reprint in: Scherpe 1975), die unter Hinweis auf Mt 5,28 und 1 Joh 3,15 mit Ehebruch und Mord (der die Todsünde des Selbstmords einschließt) zwei elementare Verstöße gegen Gebote der Bibel anprangern. G.s Roman sei „der verwegenste Widerspruch gegen beyde“ (ebd., 7) Gebote. Er zähle zu den „Apologien für den Selbstmord“ (ebd., 16). Da Goeze erwähnt, der *Werther* sei „in Leipzig confiscirt, und bey hoher Strafe verboten“ (ebd., 15; gemeint ist das Verbot des Vertriebs durch den Leipziger Stadtrat am 30. 1. 1775 auf Antrag der theologischen Fakultät der Universität vom 28. 1. 1775), fragt er rhetorisch: „Und keine Censur hindert den Druck solcher Lockspeisen des Satans?“ (Ebd., 6) Die theologisch argumentierenden Gegner vor allem protestantisch lutherischer, aber auch katholischer Konfession, sorgen sich um die Sexualmoral, stoßen sich an der Gesinnung Werthers und halten den Roman für eine Anleitung zum Selbstmord. Entgegen ihrer Befürchtungen ist eine oft behauptete Selbstmordwelle infolge von *Werther*-Lektüre nicht nachweisbar, auch wenn dem Buch oft eine „Bezugssymbolik

unterlegt“ wurde und es als „Abschiedsempfehlung diene“. (Luserke 1999, 128)

Die Verbreitung des Romans ist neben Übersetzungen (frz. 1776, engl. 1779) an Raub- und Nachdrucken abzulesen, aber auch daran, dass Weygand noch 1775 eine „Zweyte ächte Auflage“ druckt, die „einen Umfang von 3000 Exemplaren erreichte“ (Flaschka 1987, 243). Sie enthält im Brief vom 13. 7. 1771 die zusätzlichen Zeilen „Mich liebt! – Und wie werth ich mir selbst werde, wie ich – dir darf ich's wohl sagen, du hast Sinn für so etwas – wie ich mich selbst anbehe, seitdem sie mich liebt!“ (Reclam 9762, 77), die entweder in der ersten Ausgabe versehentlich weggelassen wurden oder an denen Lavater möglicherweise Anstoß genommen hat (vgl. ebd., 284). G. hat ihr, auf die Erstrezeption reagierend, auf beiden Titelblättern Verse vorangestellt, dem ersten Teil, mit der rhetorischen Frage das Leiden an der Sexualität andeutend: „Jeder Jüngling sehnt sich so zu lieben, / Jedes Mädchen so geliebt zu sein, / Ach, der heiligste von unsern Trieben, / Warum quillt aus ihm die grimme Pein?“ (FA 1, 157) Die dem zweiten Teil vorangestellten Verse warnen vor einer Nachahmung Werthers, was er selbst ausspricht: „Du beweinst, du liebst ihn, liebe Seele, / Rettest sein Gedächtnis von der Schmach; / Sieh, dir winkt sein Geist aus seiner Höhle: / Sei ein Mann, und folge mir nicht nach“ (ebd., 158). Die von G. mit der Bitte am 30. 12. 1781 an Charlotte von Stein (1742–1827) um ein Exemplar des *Werther* (den er selbst also als Buch nicht mehr besaß) begonnene Überarbeitung des Romans für eine geplante Werkausgabe, für die G. dann einen Raubdruck von 1779 zugrunde legt, ist für den Kontext des SuD irrelevant. Die 1787 bei Göschen erschienene Zweitfassung ist kein Text mehr des SuD, sondern der Weimarer Klassik (vgl. Luserke, in: Reclam 9762, 299 f.).

Die umfangreiche Forschungsdiskussion zum *Werther* kann nur exemplarisch und auf die Kontexte des SuD beschränkt schlaglichtartig angesprochen werden. Flaschka hat die für den Roman „konstitutiven, sich zu Kontexten ausbildenden Beziehungen“ (Flaschka 1987, 11) Vorgeschichte und Entstehung, Sozialgeschichte und Gesellschaft, Epoche: Aufklärung, SuD, Empfindsamkeit, Gattung und Erzählweise, Sujet Leiden und seine Pathologie sowie Erstrezeption gründlich rekonstruiert und dabei die bis dahin erschienene Forschungsliteratur aufgearbeitet. Es liegen zwei mit Auswahlbibliographien versehene Textsammlungen an Sekundärliteratur vor, eine Auswahl an literaturpsychologischen Arbeiten (vgl. Schmiedt 1989) und ausgewählte Aufsätze, die „die Wendepunkte der Forschungsgeschichte markieren“ (Herrmann 1994, 2). Die Forschung der letzten Jahrzehnte hat sich für den Krankheitsdiskurs (vgl. Meyer-Kalkus 1977; Martin 2002, 29–45), insbesondere für die Melancholie (vgl. Renner 1985; Valk 2002) und für den Selbstmord interessiert (vgl. Oettinger 1976; Batley 1992), sie hat seine Struktur analysiert (vgl. Müller-Salget 1981), in Anknüpfung an die schon früher festgestellten Anklänge an die Bibel die Tradition des Petrarkismus untersucht (vgl. Fechner 1982), den Roman mit Blick auf die Gesandtschaftsepisode sozialgeschichtlich gelesen und immer wieder den Stellenwert der Natur diskutiert. Sie hat nicht zuletzt kontinuierlich das Künstlertum Werthers in den Blick genommen, dabei seinen Dilettantismus, differenzierte Empfindungsfähigkeit bei gleichzeitigem Mangel an Tatkraft, als charakteristisch für ihn beobachtet (vgl. Vaget 1985) oder die Einbildungskraft als produktives Potenzial seiner Kreativität herausgestellt (vgl. Kritschil 1999). Interesse besteht nach wie vor an Werther als

Leser, an den intertextuellen Bezügen, vor allem an Ossian (vgl. Edmunds 1996; Gaskill 2002; Bahr 2007) und Klopstock (vgl. Bohm 2002), aber auch an Rousseau oder an *Emilia Galotti*. Ein eigenes Forschungsfeld bildet die Rezeptionsgeschichte (vgl. Scherpe 1975; Martin 2002; Vorderstemann 2007) mit der unmittelbar zeitgenössischen Rezeption (vgl. Leistner 1996), wobei Nicolais *Werther*-Parodie besonders berücksichtigt ist (vgl. Meyer-Krentler 1982; Gille 1993), außerdem die Auseinandersetzung von Lenz mit G.s Roman. Die neueste Forschung schließt an die über Jahrzehnte etablierten Fragen und Themen an und konturiert sie neu, indem sie methodisch und thematisch vielseitig ein breites Spektrum an Interpretationen bietet, wenn z. B. der lange sozialgeschichtlich betrachtete Typus des Philisters nun bildungsgeschichtlich analysiert wird (vgl. Erhart 2011) oder unter mediengeschichtlicher Perspektive festgestellt ist, mit dem *Werther* beginne die „Verlustgeschichte der Privatheit in Deutschland“ (Luserke 1999, 116). Während in diesem Roman poststrukturalistisch gelesen die Schrift dekonstruiert sei (vgl. Löffler 2005), ist andernorts schlicht nachgewiesen, dass Werther sich rhetorischer Verhaltensregulierung enthält (vgl. Kramer 2010). Die aktuelle Forschung stellt den Roman nicht zuletzt als Text des SuD heraus, wenn sie Werthers Maßlosigkeit als zentral beurteilt (vgl. Neuhaus 2002), nach der Konstruktion moderner Ich-Identität fragt (vgl. Petersdorff 2006) oder die durch den Roman artikulierte „epochale Tabuverletzung“ benennt: Der *Werther* „rührte an das Tabu einer nichtsublimierten Sexualität“ und stellt sich in seiner „Forderung nach Emanzipation der Leidenschaften“ (Luserke 2010, 157) als charakteristisches Zeugnis des SuD dar.

Werke

Goethe, Johann Wolfgang: Die Leiden des jungen Werthers. Studienausgabe. Paralleldruck der Fassungen von 1774 und 1787. Hg. v. Matthias Luserke. Stuttgart 1999 (= Reclam 9762). – Die Leiden des jungen Werthers. Edition der Hs. v. 1786. Hg. v. Matthias Luserke. Weimar 1999. – Die Leiden des jungen Werthers. Erste Fassung von 1774. Hg. v. Hans Frisch. Stuttgart 2015.

FA 1. – FA 4. – FA 14. – FA 18. – FA 28.

H.[einemann], O.[tto] v. (Hg.): Elf Briefe von Jerusalem-Werther, in: Im neuen Reich 4 (1874), 970–980.

Kestner, A.[ugust] (Hg.): Goethe und Werther. Briefe Goethe's, meistens aus seiner Jugendzeit, mit erläuternden Documenten. Stuttgart u. a. 1855.

Mandelkow, Karl Robert (Hg.): Goethe im Urteil seiner Kritiker. Dokumente zur Wirkungsgeschichte Goethes in Deutschland. Teil 1: 1773–1832. München 1975.

Merck, Johann Heinrich: Briefwechsel. Hg. v. Ulrike Leuschner u. a. Bd. 1. Göttingen 2007.

Recensionen in den Frankfurter gelehrten Anzeigen, in: Goethe's Werke. Vollständige Ausgabe letzter Hand. Bd. 33. Stuttgart u. a. 1830, 1–116.

Rothmann, Kurt: Johann Wolfgang Goethe. *Die Leiden des jungen Werther*. Erläuterungen und Dokumente. Revidierte Ausgabe. Stuttgart 1987.

Forschung

Bahr, Ehrhard: Unerschlossene Intertextualität: Macphersons *Ossian* und Goethes *Werther*, in: GJb 124 (2007), 178–188.

Batley, Edward M.: Werther's final act of alienation: Goethe, Lessing, and Jerusalem on the poetry and the truth of suicide, in: The Modern Language Review 874 (1992), 868–878.

Bohm, Arnd: „Klopstock!“ Once more: Intertextuality in *Werther*, in: Seminar 38.2 (2002), 116–133.

Edmunds, Kathryn: „der Gesang soll deinen Namen erhalten“: Ossian, Werther and Texts of/for Mourning, in: Goethe Yearbook 8 (1996), 45–65.

Erhart, Walter: Werther und die Philister, in: Philister. Problemgeschichte einer Sozialfigur der neueren deutschen Literatur. Hg. v. Remigius Bunia, Till Dembeck u. Georg Stanizek. Berlin 2011, 195–214.

Fechner, Jörg-Ulrich: Die alten Leiden des jungen Werthers. Goethes Roman aus petrarkistischer Sicht, in: arcadia 17 (1982), 1–15.

- Flaschka, Horst: Goethes *Werther*. Werkkontextuelle Deskription und Analyse. München 1987.
- Gaskill, Howard: „Ossian hat in meinem Herzen den Humor [!] verdrängt“. Goethe and Ossian Reconsidered, in: Goethe and the English-Speaking World. Hg. v. Nicholas Boyle u. John Guthrie. Rochester 2002, 47–59.
- Gille, Klaus F.: Die Leiden und Freuden des jungen Werthers, in: Weimarer Beiträge 39.1 (1993), 122–134.
- Goedeke 4.3, 163–221; 4.4, 88–94.
- Herbst, Wilhelm: Goethe in Wetzlar. 1772. Vier Monate aus des Dichters Jugendleben. Gotha 1881.
- Herrmann, Hans Peter (Hg.): Goethes *Werther*. Kritik und Forschung. Darmstadt 1994.
- Herrmann, Hans Peter: Landschaft in Goethes *Werther*. Zum Brief vom 18. August [1984]. Nachdruck, in: ders.: Goethes *Werther*. Kritik und Forschung. Darmstadt 1994, 360–381.
- Kramer, Olaf: Psychologisierung rhetorischer Verhaltensregulierung (*Die Leiden des jungen Werthers*), in: ders.: Goethe und die Rhetorik. Berlin u. a. 2010, 196–201.
- Kritschil, Larissa: *Die Leiden des jungen Werthers*, in: dies.: Zwischen „schöpferischer Kraft“ und „selbstgeschaffnem Wahn“. Die Imagination in Goethes Romanen. Würzburg 1999, 50–111.
- Leistner, Bernd: Goethes *Werther* und seine zeitgenössischen Kritiker, in: GJb 113 (1996), 71–82.
- Löffler, Jörg: Die geschriebene Stimme: *Die Leiden des jungen Werther*, in: ders.: Unlesbarkeit. Melancholie und Schrift bei Goethe. Berlin 2005, 38–91.
- Luserke, Matthias: „Die Bändigung der wilden Seele.“ Literatur und Leidenschaft in der Aufklärung. Stuttgart u. a. 1995.
- Luserke, Matthias: Der junge Goethe. „Ich weis nicht warum ich Narr soviel schreibe“. Göttingen 1999.
- Luserke, Matthias: *Die Leiden des jungen Werthers*, in: ders.: Sturm und Drang. Autoren – Texte – Themen. Bibliographisch ergänzte Ausgabe. Stuttgart 2010, 125–157.
- Martin, Ariane: Die kranke Jugend. J.M.R. Lenz und Goethes *Werther* in der Rezeption des Sturm und Drang bis zum Naturalismus. Würzburg 2002.
- Mattenklott, Gert: Die Leiden des jungen Werthers, in: Goethe Handbuch. Hg. v. Bernd Witte, Theo Buck, Hans-Dietrich Dahnke u. a. Sonderausgabe. Bd. 3. Stuttgart u. a. 2004, 51–101.
- Meyer-Kalkus, Reinhart: Werthers Krankheit zum Tode. Pathologie und Familie in der Empfindsamkeit [1977]. Nachdruck, in: Goethes Roman *Die Leiden des jungen Werther* in literaturpsychologischer Sicht. Hg. v. Helmut Schmiedt. Würzburg 1989, 85–146.
- Meyer-Krentler, Eckhardt: „Kalte Abstraktion“ gegen „versengte Einbildung“. Destruktion und Restauration aufklärerischer Harmoniemodelle in Goethes *Leiden* und Nicolais *Freuden des jungen Werthers*, in: DVjs 56 (1982), 65–91.
- Müller-Salget, Klaus: Zur Struktur von Goethes *Werther*, in: ZfdPh 100 (1981), 527–544.
- Neuhaus, Stefan: Warum Werther sterben mußte, in: LWU 35.4 (2002), 287–308.
- Oettinger, Klaus: „Eine Krankheit zum Tode“. Zum Skandal um Werthers Selbstmord, in: DU 28.2 (1976), 55–74.
- Petersdorff, Dirk von: „Ich soll nicht zu mir selbst kommen“. Werther, Goethe und die Formung moderner Subjektivität, in: GJb 123 (2006), 67–85.
- Renner, Karl N.: „... laß das Büchlein deinen Freund seyn“. Goethes Roman *Die Leiden des jungen Werthers* und die Diätetik der Aufklärung, in: Zur Sozialgeschichte der deutschen Literatur von der Aufklärung bis zur Jahrhundertwende. Hg. v. Günter Häntzschel, John Ormrod u. Karl N. Renner. Tübingen 1985, 1–20.
- Scherpe, Klaus R.: Werther und Wertherwirkung. Zum Syndrom bürgerlicher Gesellschaftsordnung im 18. Jh. Anhang: Vier Wertherschriften aus dem Jahre 1775 in Faksimile. Wiesbaden 1975.
- Schmiedt, Helmut (Hg.): Goethes Roman *Die Leiden des jungen Werther* in literaturpsychologischer Sicht. Würzburg 1989.
- Vaget, Hans Rudolf: *Die Leiden des jungen Werthers* (1774), in: Goethes Erzählwerk. Interpretationen. Hg. v. Paul Michael Lützeler u. James E. McLeod. Stuttgart 1985, 37–72.
- Valk, Thorsten: Poetische Pathographie. Goethes *Werther* im Kontext zeitgenössischer Melancholiediskurse, in: GJb 119 (2002), 14–22.
- Vorderstemann, Karin: „Ausgelitten hast du – ausgegrenzt –“. Lyrische Wertheriaden im 18. und 19. Jahrhundert. Heidelberg 2007.

Ariane Martin

Die letzten Tage des jungen Olban

V: Louis Ramond de Carbonnières

E: unbekannt

D: o.O. 1778

UA: keine

Im Jahr 1777 erschien das Drama *Les dernières aventures du jeune d'Olban; fragment des amours Alsaciennes* des Straßburgers Louis Ramond de Carbonnières. Die Entstehungs- und Druckgeschichte des Dramas konnte inzwischen rekonstruiert werden (vgl. Luserke 2001b, 53–81). Der Buchpublikation des *Olban* folgte im Oktober 1777 ein Nachdruck in Dorats *Journal des Dames*, allerdings mit erheblichen Eingriffen durch den Herausgeber der Zeitschrift, dem Stück wurde auf den Seiten 212 bis 215 ein nicht von C. stammendes Vorwort mit dem Titel *Lettre a Madame de **** vorangestellt (zur französischen Ausgabe vgl. Heymach 1887, 12 sowie Girdlestone 1968, 37–45). Der französische Erstdruck blieb bei den Zeitgenossen unbeachtet. Im April 1778 folgte eine deutsche Übersetzung (von C. selbst übersetzt?) in der ersten Nummer der Zeitschrift *Olla Potrida* unter dem Titel *Die letzten Tage des jungen Olban. Nach Dorat von H. (ungedruckt.)* (vgl. Luserke 2001a). Diese Zeitschrift existierte bis 1797 und wurde von Heinrich August Ottokar Reichard herausgegeben. Gelegentliche Mitarbeiter waren Goethe, Iffland (1759–1814), Meißner (1753–1807), Moritz, Musäus (1735–1787), Unzer (1747–1809), Voß (1751–1826), Vulpius (1762–1827), H.L. Wagner und Zschokke (1771–1848). Unter der Rubrik *Dramatische Aufsätze* (*Olla Potrida* 1778, 14) findet sich die deutsche Übersetzung von C.s *Les dernières des aventures du jeune d'Olban*. Auch diese Textwiedergabe war erheblich gekürzt worden. 1792 folgte noch ein Nachdruck in der Wiener *Theatralischen Sammlung*. Der Hinweis, dass es sich um ein

ungedrucktes Stück handle, wie es im Untertitel heißt, war also irreführend. Allerdings findet sich diese Beschreibung schon im *Olla Potrida*-Abdruck. Nicht auszuschließen ist, dass C. zuerst dieser Zeitschrift das Manuskript anbot, der Druck sich aber verzögerte und dann die französische Ausgabe zuvorkam. Auf dem Titelblatt der ersten Nummer mit C.s Stück findet man das programmatische Zitat des SuD, ein Kupfer mit dem Porträt von Jakob Michael Reinhold Lenz. In der deutschen Übersetzung wird C.s Widmung „A Monsieur Lenz.“ ([Carbonnières] 1777, 3), die der französischen Erstausgabe vorangestellt war, jedoch weggelassen. Im zweiten Anhangsband zur *Allgemeinen deutschen Bibliothek* von 1780 wurden die *Olla Potrida* und C.s Stück schlecht rezensiert. Über *Die letzten Tage des jungen Olban* ist dort knapp vermerkt, es sei „ziemlich übertrieben und überspannt, von der empfindsamen Gattung“ ([Anonym] 1780. Bd. 2, 722). Weitere Besprechungen oder gar Aufführungen des Stücks sind nicht bekannt. Daneben existiert eine weitere deutsche Übersetzung, auf die schon Fritz Ernst 1933 aufmerksam machte. Sie stammt von David Hess und wird in der Züricher Zentralbibliothek aufbewahrt (vgl. Ernst 1933, 160). Das Manuskript mit dem Titel *Die Lezten Tage des Jungen Olban's. aus [!] dem französischen. 1786* ist nicht paginiert und umfasst insgesamt 68 Seiten, von denen 66 beschrieben sind (Signatur Zentralbibliothek Zürich: FA David Hess 38.3). Weshalb es 1786 übersetzt wurde, ist nicht bekannt, gedruckt wurde es nicht.

In Literaturgeschichte und Forschung war lange Zeit kaum bekannt, dass C. auch als Dramatiker hervorgetreten ist, dass er kurze Zeit Anschluss an die Gruppe des Straßburger SuD um Lenz und andere hatte und dass er dieses Theaterstück im Stil des SuD geschrie-

ben hat. C. ist mehr als ein „früheste[r], Götz'-Nachahmer“ und mehr als „ein erster französischer Liebhaber der jüngsten deutschen Literatur“. (Perels 1988, 61f.) Auch wenn er seine literarischen Studien nicht weiter fortsetzte – von einem Gedichtband und einem historischen Drama abgesehen –, so muss doch sein *Olban*-Drama als ein eigenständiger Beitrag zur Geschichte der Literatur des SuD gewertet werden.

Im Protokoll der 1775 gegründeten Deutschen Gesellschaft wird C. mehrmals namentlich erwähnt (vgl. Luserke 1994, 84f.). Am 21. 12. 1775 tritt C. in die Gesellschaft ein und liest ein Drama *Les malheurs de l'amour* – unter dem dann geänderten Titel *Les dernières aventures du jeune d'Olban* erschienen – vor, das „sowohl in Ansehung des Plans als der Ausführung das Gepräge des originellsten und hoffnungsvollsten Genies hatte“ (Protokoll 1868, 177) – die Eintragung stammt mutmaßlich von Lenz. Am 8. 2. 1776 wird die Lesung wiederholt (vgl. ebd., 178). C. liest bei weiteren Treffen der Gesellschaft noch andere dramatische und lyrische Arbeiten und einen erzählerischen Text vor (vgl. ausführlich Luserke 2001b, 62f.; über die teils schwierigen und mit Plausibilitäten argumentierenden Zuschreibungen vgl. ebd., 65ff.). Lenz hat C.s Drama *Die letzten Tage des jungen Olban* als ein wichtiges Zeugnis der zeitgenössischen modernen Literatur eingestuft und seinen Autor zum Druck ermuntert. Für C. war Lenz der „Lehrer“, er sah sich selbst als sein „Schüler“ – „à l'ecolier l'hommage rendu au maître“ (WuB 3, 870; das französische Original ebd., 455).

In der französischen Erstausgabe sind *Die letzten Tage des jungen Olban* eindeutig als Lesedrama konzipiert. Akt- und Szeneneinteilungen fehlen, das chronologische Grundmuster bildet die Zeiteinheit von drei

Tagen, die als solche auch – in Analogie zu einem herkömmlichen dreiaktigen Drama – ausgewiesen und denen jeweils längere Gedichte vorangestellt sind. In der deutschen Übersetzung fallen diese Vorgaben einer radikalen Kürzung zum Opfer. Zwar bleibt die Einteilung in ersten, zweiten und dritten Tag erhalten, auch wird der Charakter des Lesedramas dadurch bewahrt, dass der Text unter der Rubrik *Dramatische Aufsätze* erscheint. Doch fügen Herausgeber und Übersetzer der *Olla Potrida* eine strikte Szeneneinteilung hinzu, welche den spezifischen SuD-Kurz-szenen Rechnung trägt. Plötzliche, fast drehbühnenartige Szenenwechsel, die den Umbau der Bühne voraussetzen, werden ihrer direkten Rede beraubt und als Regieanweisungen wiedergegeben. Dadurch erfährt das Stück insgesamt eine Straffung.

Äußerlich betrachtet geht es um eine Liebesgeschichte. Die Waise Lali, eine der Hauptfiguren der insgesamt zwölf Dramatis Personae (in der Reihenfolge ihres Auftretens: Solfa, Lali, Birk, Sinval, Missionar, Nina, Serci, Vater, Sohn, Fritz, Mutter, Tochter) und von dem gedienten Soldaten Birk an Tochter statt aufgenommen, liebt Sinval, alias Olban; dieser aber liebt Nina, die Nichte Birks; Serci, der Freund Olbans, wiederum liebt Nina; und ein Missionar begehrt so heftig Lali, dass die deutsche Zensur die Reduktion der liebestollen Missionarsszenen auf unverfänglichere Regieanweisungen, die österreichische Zensur hingegen die ersatzlose Streichung dieser Szenen mutmaßlich notwendig machten. Zu diesem Liebeskonflikt tritt ein religiöser Konversionskonflikt Lalis, der insgesamt die Gegebenheiten konfessioneller Pressionen karikiert. Sinval bzw. Olban war bis zu seiner Aufnahme bei Birk Ninas Freund. Nach einem Duell wird er für vogelfrei erklärt, der Vorfall liegt zwei Jahre zurück, und inzwischen ist

Nina mit Serci verheiratet. Erst das Auftauchen Ninas und die Enthüllung von Olbans Vergangenheit spitzen den dramatischen Konflikt zu, Olban verlässt das Haus, irrt durch den Wald und erschießt sich schließlich vor einer Schlossruine.

Die zwei Zeilen umfassende *Vorrede* bietet dem Leser programmatisch lenkende Rezeptionsstrukturen: „Sieh hier die Verirrungen, die Leiden empfindsamer Herzen. Lies, unempfindliche Seele – und verdamme!“ ([Carbonnières] 2001, 37) Mit dem ‚empfindsamen Herzen‘ wird die soziale und literarische Tendenz der Empfindsamkeit beschworen. In der Übernahme des Plurals ‚die Leiden‘ wird der *Werther* (1774) als C.s Referenztext benannt, worauf auch schon die Altersangabe ‚jung‘ im Titel verweist. Und schließlich gewinnt die direkte Leseranrede vor dem Hintergrund von Empfindsamkeit und aufklärungskritischem Skandalbuch eine unvermutete Schärfe, die in einen Imperativ mündet. Lesekonventionen und rezeptive Erwartungshaltungen werden absichtsvoll unterlaufen. Gerade in dieser kämpferischen Formulierung wird die Abgrenzung des neuen Textes von der herkömmlichen Literatur der Aufklärung deutlich. Wer das Stück oder zumindest die darin zur Darstellung gebrachten Probleme und Themen ablehnt, sieht sich dem Vorwurf ausgesetzt, eine unempfindliche Seele zu sein. In Widmung und Vorrede bündelt C. also programmatisch seine eigenen Ansprüche. SuD, Empfindsamkeit und Aufklärungsskepsis bilden den literarischen Horizont, in den der Autor seinen Text hineinstellt. C. präsentiert sich von Beginn an in der Haltung des literarischen Rebellen und folgt darin seinem Vorbild Lenz. Formal und stilistisch erfüllt C. diesen Selbstanspruch beispielsweise durch den Verzicht auf eine dramaturgisch sinnvolle Akt- und Szeneneinteilung. Damit

geht er weit über Lenz hinaus. Die Häufung der Kurzszenen (vgl. ebd., 49, 65 f., 70 u. 79) ist auffällig, unbeschadet der Tatsache, dass sie als ‚Szenen‘ erst in der Übersetzung gekennzeichnet werden. Durch die abrupten Szenenübergänge entsteht eine Art Ästhetik des Plötzlichen, welche eine Simultaneität unterschiedlicher Handlungselemente erzeugt und damit dem Illusionscharakter einer linearen Entwicklung die Dynamik der augenblicklichen Katastrophe ohne retardierende Umständlichkeiten entgegenstellt. Die Häufung von Anakoluten und Elisionen und elliptischem Reden, im Druck typographisch durch in der Regel vier Auslassungspunkte oder durch Gedankenstriche gekennzeichnet, sind weitere Besonderheiten und SuD-Stileigenheiten. Ebenso ist der häufige Gebrauch von Ausrufungszeichen zu beachten, wobei das imperativische Reden auch zur Charakterisierung der Repräsentanten einer aufgeklärten Weltordnung gebraucht wird und nicht nur Kennzeichen kraftgenialischer Gebärden oder tosender Leidenschaften ist. Augenfällig sind auch die Interjektionen wie „Ha!“ (ebd., 38, 56 u. 69), „Bah!“ (ebd., 60) und Kraftausdrücke wie „zum T...“ (ebd., 40), „zum Henker!“ (ebd., 58) oder „Er soll dich heyrathen, oder ich schieß ihm’s Gehirn aus dem Kopfe heraus“ (ebd., 63), die sich allesamt im Repertoire von SuD-Dramen finden.

Formale und stilistische Kennzeichen müssen, wenn sie denn sinnvoll eine SuD-Dramaturgie geltend machen sollen, ihre inhaltliche Entsprechung finden. Dass dabei Sinval/Olban von Birk als „Original“ (ebd., 41) bezeichnet wird, ist nebensächlich. Einen Verstoß gegen fundamentale Glaubenswerte der aufgeklärten Gesellschaft des 18. Jh.s stellt der Selbstmord Olbans dar. Darin hat C. in Goethes *Werther* wieder seinen Vorgänger. Und wenn man sich der kirchlichen Attacken

auf dieses Buch, insbesondere des Verbotsantrags der Leipziger Theologischen Fakultät vom 28. 1. 1775 erinnert, ist in etwa abzuschätzen, welche Provokation im Tod aus Liebeskummer des jungen Katholiken Olban für die Zeitgenossen hätte liegen können. Dies ist aber nur insofern erwähnenswert, als durch den Freitod Birks in der Schlusszene, auch er ist katholisch, die Selbstmordthematik an Schärfe zunimmt. „Birk knöpft sich auf. Da ist eine Wunde ... hier eine ... da noch eine ... zwey ... drey ... tiefe Wunden! sie sind geheilt; aber (er zeigt aufs Herz) hier ist eine, hier Armer Birk! und die heilt niemals“ (ebd., 79). Das Versagen empfindsamer Lebensführung wird damit evident. Das Herz als Ausdruck des Vermögens der Ausbildung von Sozialtugendhaftigkeit (man denke an die zeitgenössische Formel vom Seelenadel statt Geburtsadel) ist zu sehr verletzt. Birk verliert damit seine Sozialfähigkeit, ein alternatives Modell hierzu etwa im Sinne eines harmonisierenden Schlusstableaus im Stil des bürgerlichen Trauerspiels gibt es nicht, das Stück offeriert nur die Aporie. In der Radikalität der Thematisierung und der Darstellung geht C. wiederum über Lenz hinaus, wenn man die Schlusszene des *Hofmeisters* (1774) als Karikatur auf jene Schlusstableaus liest und den Schluss der *Soldaten* (1776) als kritisiertes Angebot einer empfindsamen Lösung begreift. Damit verweigert C. auch eine tragikomische Lösung und folgt hierin nicht seinem Vorbild Lenz.

Neben der Figur Birk ist auch der Musiklehrer Solfa Vertreter der empfindsamen Aufklärung. Gleich in der Eingangssequenz evoziert er empfindsame Topik. Dem durch die musikalischen Harmonien enthusiastierten Musiker hält Lali aber ein kühles „Was Sie nicht alles in einigen Noten finden!“ (ebd., 38) entgegen. Der Titelheld, Olban selbst, ist trotz

allen Geniegebarens auch empfindsam. Allerdings streift er seine Empfindsamkeit wie eine zweite Haut im Laufe des Stücks ab und macht dadurch deutlich, dass sich die empfindsame Tendenz in den 1770er Jahren bereits zu ihren Schwundformen hin zu entwickeln begonnen hat. Am deutlichsten wird dies im Vergleich dreier Textstellen. In der ersten Szene, wo Lali und Olban sich allein unterhalten können, sagt Olban: „Mein Herz ist verschlossen, Lali! da wohnt der Gram. Wenn ich gegen die Welt ein Fremdling bin, so schreiben Sie's nur der äußersten Empfindsamkeit zu“ (ebd., 42). In der monologischen Schlusszene des ersten Tages beschwört Olban dann empfindsame Todesmetaphorik: „Reich mir, reich mir den Kelch, er ist bitter, aber ich muß ihn leeren“ (ebd., 56). Und nachdem Olban die Situation richtig einzuschätzen gelernt hat, dass nämlich Nina und Serci verheiratet sind und die versprochene Frau untreu geworden war, formuliert er die affektive Selbsterkenntnis: „Dieß Herz soll für seine Empfindlichkeit, für seine Erinnerungen bestraft werden ...“ (ebd., 64). In der deutschen Übersetzung wird also die Erkenntnis der Empfindsamkeit als Empfindlichkeit und damit als deren affektive Schwundform deutlich.

Demgegenüber operiert Lali mit dem für die SuD-Literatur spezifischen Begriff der Leidenschaft. Sie spricht von „der brennenden Liebe [...], die in allen meinen Sinnen tobt“ (ebd., 57 f.), ihre „Leidenschaft“ (ebd., 56) ist für sie auch ein Weg der religiösen Selbstfindung (vgl. ebd., 70). Sinval/Olban hingegen ist nur für Nina „von einer glühenden Leidenschaft“ (ebd., 52) erfasst, deren Unbesonnenheit ihn zum Verlust der bürgerlichen Ehrenrechte führte. Bereits zu Beginn des Stücks stellt er die Frage: „Was sind nun weiter die Leidenschaften der Welt für mich?“ (Ebd., 43) Während bei Olban also die allmähliche

Deszendenz der Leidenschaften mit der Entwicklung des Dramas korreliert, gilt für die weibliche Hauptperson Lali gerade das Gegenteil. Auch für sie bietet der Ausgang des Stücks keinen versöhnlichen oder utopischen Schluss. Die Widersprüche zwischen Begehren und dem Tod des Liebesobjekts bleiben bestehen, C. bietet keine vorschnelle Lösung an. Dies ist insofern bemerkenswert, als Lali eine ganz bestimmte Funktion im Drama einnimmt. Ein Konstituens des Bürgerlichen Trauerspiels ist in der Regel die bürgerliche Kleinfamilie, meist allerdings eine mutterlose Schrumpffamilie, in deren Mittelpunkt die Vater-Tochter-Beziehung steht (man denke etwa an Lessings *Miß Sara Sampson*, 1755). Erst das Verschwinden der Mutter treibt die Dominanz patriarchaler familialer und gesellschaftlicher Strukturen deutlich hervor. C. spitzt dieses Modell des Bürgerlichen Trauerspiels weiter zu, indem es sich bei Birk, Lali und Olban nicht mehr um eine Blutsverwandtschaft, sondern um eine Wahlfamilie handelt. Birk ist kinderlos und ‚adoptiert‘ Lali als Tochter (vgl. ebd., 39), auch Olban möchte er an Sohnes statt annehmen: „Eine Tochter hatte ich, (er zeigt auf Lali) ich brauchte noch einen Sohn. (er nimmt ihn bey der Hand) Gefunden!“ (Ebd., 41) Die Auflösung und der Zusammenbruch der bürgerlichen Kleinfamilie ist also von Beginn an evident und bestätigt das für die SuD-Literatur charakteristische Symptom der zunehmenden Vereinzelung des Individuums (zum Begriff der ‚Kokonisierung‘ vgl. Luserke u. Marx 1992). Denn durch den Tod des Sohns und des Vaters bleibt nur die Tochter übrig. Der „Papa“ ([Carbonnières] 2001, 48) als zentrale Instanz familialer „Ordnung“ (ebd.) in der aufgeklärten Gesellschaft scheitert. Für den Bürgerlichen Birk, der die Hand seiner Tochter und sein Vermögen Olban regelrecht andient, spielen Stand und

Geld nur so lange eine Rolle, bis er die unerschütterliche Liebe Lalis zu Olban erkennt. Damit setzt sich Birk über ein weiteres sozial- und literaturhistorisches Distinktionsmerkmal hinweg. Anstelle einer nach den Maßgaben von ständischer Abkunft und Vermögen ausgerichteten Konvenienzehe unterstützt er die Absicht einer Liebesheirat seiner Tochter. Moniert er anfänglich noch – den empfindsamen Habitus karikierend –, dass Olban ein Mann sei „ohne Vermögen, ohne Stand, der nichts thut, als seufzen ...“ (ebd., 48), so betont er nur vier Szenen später Olban gegenüber: „Du bist ein Mensch; was mach’ ich mir aus Stand und Geburt ... du bist arm, ich war’s auch; du bist nicht vornehm? Ich bin gemeiner Soldat gewesen“ (ebd., 51). Diesen Aspekt des radikalen Verzichts auf Stand, Vermögen und bürgerliche Ehre dupliziert der Autor C. nochmals in einer eigenen Sequenz am Ende des Stücks, nun aber in der gesellschaftlichen Hierarchie gleichsam nach unten gebrochen. Die Figuren agieren nicht mehr im Haus des Hauptmanns Birk in einem Saal oder in einem Garten, dem Locus Amoenus eines kultivierten Gartens wird nun der Locus Terribilis der wilden Natur entgegengesetzt: „Hütte in einem Fichtenwald. Nacht. Mitten in der Hütte ein großes Feuer, davon der Rauch durchs Dach hinausgeht. Eine alte und eine junge Frau am Fenster sitzend“ (ebd., 70, Regieanweisung). In die Hütte dieser intakten, aber verarmten Familie dringt Olban ein und wird angeschossen. Die Schwundform einer Anagnorisisszene schließt sich daran an. Fritz, dem Olban einst das Leben gerettet hat und dessen Namen an die gleichnamige Figur aus Lenz’ *Hofmeister* denken lässt, erkennt seinen Lebensretter wieder. Doch Olban bezichtigt die Hüttenbewohner als „Bösewichter in einer Räuberhütte“ (ebd., 73), er kriminalisiert die Armen und gibt auf

die Frage des Vaters „Was soll man aber machen, wenn man nichts hat?“, die ebenso lakonische wie für die Betroffenen zynische Antwort „Sterben“. (Ebd.) C. kehrt diese auf den ersten Blick befremdlich anmutende Situation augenblicks um und macht so die Antwort des Verletzten verständlich. Olban gibt den Geldlosen sein gesamtes Barvermögen, das er bei sich führt. Nun ist er derjenige, der, wie der Vater sagte, „nichts hat“, und die Hüttenbewohner sind unversehens vermögend geworden. Olbans Antwort, dass dem, der kein Geld habe, nur zu sterben bliebe, trifft ihn selbst. Als Armer und schwer Verwundeter verlässt er die Hütte, um sich auf den Weg zum „wüsten Schloß Honak“ (ebd.) zu machen und sich dort zu töten.

In der Figur Olbans bündeln sich drei Problembereiche: zum einen der Liebeskonflikt mit Lali und Nina, zum anderen der Familienkonflikt mit Birk und schließlich der Sozialkonflikt mit Fritz und den Namenlosen. C. hat sich von dem Begehrenskonflikt in Lenz' *Hofmeister*, dem Familienproblem im *Neuen Menoza* (1774) und der Ständethematik in den *Soldaten* produktiv anregen lassen und ist in vielem über sein Vorbild hinaus eigene Wege gegangen. C.s *Olban* bleibt ein Stück des Übergangs, es ist eines jener wenigen Dramen, die einer aufgeklärten Empfindsamkeit noch verpflichtet sind und doch deutliche Bestimmungsmerkmale eines SuD-Stücks aufweisen.

Ferdinand Heymach anerkennt C.s literarhistorisches Verdienst, „zu den frühesten Vertretern der neuen Richtung in Frankreich“ (Heymach 1887, 4) zu zählen, womit er die Literatur des SuD meint, bleibt aber in der Gesamtbeurteilung skeptischer: „Die Widmung ‚A monsieur Lenz‘ ist für das Stück bezeichnend. Prägnanter konnte die Adresse gar nicht gewählt werden. Das Drama ist ganz

im Sinne des bekannteren Strebensgenossen gehalten: derselbe zwanglose Aufbau – der gleiche abgerissene Stil“ (Heymach 1887, 13). Louis Spachs Urteil über den *Olban* fällt noch strenger aus: „Es ist ein dramatisches Machwerk, das Product einer unerfahrenen, jugendlichen Feder; die Widmung kam an den rechten Mann. Der declamatorische Schwulst, der zusammenhangslose Plan, die geschraubte Leidenschaftlichkeit bethätigen ganz die Nachahmung des Lenzischen Verfahrens“ (Spach [ca. 1871], 2). Diesen Urteilen muss aus heutiger Sicht widersprochen werden. C.s Drama *Die letzten Tage des jungen Olban* sollte die angemessene Wertschätzung erfahren, es ist heute kaum mehr bekannt und gehört dennoch genuin zur Geschichte des SuD, zu seiner Literatur ebenso wie zu den Kommunikationsstrukturen und persönlichen Freundschaften etwa zwischen Lenz und C. im Horizont der Straßburger Gruppenkonstellation (vgl. Luserke 2001b, 81).

Werke

[Carbonnières, Ramond de:] Les dernières aventures du jeune d'Olban; fragment des amours Alsaciennes. Yverdon 1777. – Les dernières aventures du jeune d'Olban, fragment des amours Alsaciennes, in: *Mélanges littéraires, ou journal des dames, dé dié à la reine*. Octobre 1777. Tome III. Par M. Dorat. Paris 1777, 211–280 (Nachdruck: Les dernières aventures du jeune d'Olban fragment des amours Alsaciennes. Précédées d'une notice par M. Charles Nodier. Nouvelle Edition. Paris 1829). – Die letzten Tage des jungen Olban. Nach Dorat von H. (ungedruckt), in: *Olla Potrida* 1 [April] (1778), 14–56. Reprint: Jakob Michael Reinhold Lenz u. a.: *Jupiter und Schinznach* / Ramond de Carbonnières: *Die letzten Tage des jungen Olban*. Mit einem Nachwort hg. v. Matthias Luserke. Hildesheim u. a. 2001, 35–79. – Die letzten Stunden des jungen Olbans. Ein Trauerspiel in drey Aufzügen. Nach Dorat von H., in: *Theatralische Sammlung*. Bd. 24. Wien 1792, 194–234.

Protokoll der vom Aktuar Salzmann präsidirten literarischen Gesellschaft in Straßburg, (2. November

1775 – 9. Jänner 1777), in: *Alsatia. Beiträge zur elsässischen Geschichte, Sage, Sitte und Sprache*. 1862–1867. Hg. v. August Stöber. Mülhausen 1868, 173–181.
 [Anonym:] *Olla Potrida* 1 (April 1778) [Rez.], in: *Anhang zu dem fünf und zwanzigsten bis sechs und dreyßigsten Bande der allgemeinen deutschen Bibliothek*. In sechs Bänden. Berlin u. a. 1780. Bd. 2, 722–723.
 Lenz, Jakob Michael Reinhold: *WuB* 3, 870.

Forschung

Ernst, Fritz: *Iphigeneia und andere Essays*. München u. a. 1933, 70–88 u. 157–160.
 Girdlestone, Cuthbert: *Poésie, politique, Pyrénées*, Louis-François Ramond (1755–1827), sa vie, son œuvre littéraire et politique. Paris 1968.
 Heymach, Ferdinand: *Ramond de Carbonnières*. Ein Beitrag zur Geschichte der Sturm- und Drangperiode, in: *Jahresbericht des Fürstlich Waldeckschen Gymnasiums zu Corbach*. Mengerlinghausen (1887), 3–20.
 Luserke, Matthias u. Reiner Marx: *Die Anti-Läufer. Thesen zur SuD-Forschung oder Gedanken neben dem Totenkopf auf der Toilette des Denkers*, in: *LJb* 2 (1992), 126–150.
 Luserke, Matthias: *Louis Ramond de Carbonnières und sein Sturm-und-Drang-Drama Die letzten Tage des jungen Olban*, in: *LJb* 4 (1994), 81–100.
 Luserke, Matthias: *Nachwort*, in: Jakob Michael Reinhold Lenz u. a.: *Jupiter und Schinznach / Ramond de Carbonnières: Die letzten Tage des jungen Olban*. Mit einem Nachwort u. hg. v. Matthias Luserke. Hildesheim u. a. 2001a, 81–91.
 Luserke, Matthias: *Der Lenz-Freund Ramond de Carbonnières*, in: ders.: *Lenz-Studien. Literaturgeschichte, Werke, Themen*. St. Ingbert 2001b, 53–81.
 Luserke, Matthias: *Sturm und Drang. Autoren – Texte – Themen*. Bibliographisch ergänzte Ausgabe. Stuttgart 2010, 311–316.
 Perels, Christoph: *Die Sturm und Drang-Jahre 1770 bis 1776 in Straßburg*, in: *Sturm und Drang*. Hg. v. dems. Frankfurt a.M. 1988, 47–62, hier 61–62.
 Spach, Louis: *Der Naturforscher Ramond de Carbonnière* [!]. Strasbourg o. J. [ca. 1871].
 Spach, Louis: *Ramond de Carbonnière* [!], in: ders.: *Euvres Choisies Tome Cinquième: Biographies Alsaciennes nouvelle Série, Archéologie, Histoire et Littérature Alsatiques*. Paris u. a. 1871, 129–160.

Matthias Luserke-Jaqui

Die Pfandung

V: Johann Anton Leisewitz

E: 1774

D: Göttingen 1775

Mit dem dramatischen Dialog *Die Pfandung* zeigt Johann Anton Leisewitz „gezielt ein Stück Wirklichkeit als Ausschnitt“ (Buck 1990, 156): Vorgeführt wird ein Bauernpaar beim Zubettgehen in ihrer ärmlichen Behausung. Im Laufe des Gesprächs zwischen den beiden offenbart sich, was ihnen am kommenden Tag bevorstehen wird, die Pfandung ihres gesamten Hab und Guts durch die Gefolgsleute des Fürsten. Ebenso wie die im gleichen Jahr erschienene *Szene Der Besuch um Mitternacht* übt dieses Stück unverhohlene Obrigkeitskritik mittels der schonungslosen Aufdeckung adliger Verschwendungssucht aus. Dem gegenübergestellt wird in der *Pfandung* die Ohnmacht der einfachen Bauern, so konstatiert der Mann eingangs lapidar wie eindrücklich: „Dehne dich zu guter letzt noch, einmal recht in deinem Bette. Morgen wird's gepfandet. Der Fürst hat's verpraßt.“ (Leisewitz 1969, 131) L. behält diesen schnörkellosen Sprachduktus im Folgenden bei und verleiht, „Elemente naturalistischer Bühnendialoge vorwegnehmend“ (Buck 1990, 156), dem dargestellten sozialen Leid auf diese Weise noch größere Authentizität: „Ganze 341 Wörter genügen Leisewitz zur Entfaltung seines bewußt unguten und ungemütlichen Genrebilds. In den kargen, einzig ihrer bibeideutschen Grundierung wegen etwas elaborierter klingenden Sprechakten liegt eine überraschende Ausdruckskraft und Wirklichkeitsdichte.“ (Ebd., 155)

L. verarbeitet in dem abendlichen Gespräch der Bauersleute ein beliebtes Thema der Dichter des Göttinger Hain, dem er seit 1774 angehörte, das moralische Aufbegehren

gegen soziale Ungerechtigkeit (vgl. ebd., 157). Das von der Pfandung bedrohte Paar, bezeichnenderweise nur mit „Der Mann“ und „Die Frau“ benannt, steht hierbei repräsentativ für ihre gesamte gesellschaftliche Schicht. So findet auch die Bäuerin klare Worte für das Verhalten des Landesvaters: „Das ist erschrecklich, wegen eines Trunkes zwey Leute unglücklich zu machen! Und das thut einer, der nicht einmal durstig ist! Die Fürsten können ja nie recht durstig seyn.“ (Leisewitz 1969, 131) Die textimmanente Herrschaftskritik geht aber noch weiter und über das in der Aufklärung übliche Maß hinaus, wenn der Mann die Verweigerung des Fürstenlobs im Kirchenlied bekennt (vgl. ebd., 131; Luserke 2010, 210). Entlarvt wird die Fürbitte für den Herrscher beim Gebet als das, was sie eigentlich ist, eine „ideologische Zwangsmaßnahme der Allianz von ‚Thron und Altar‘ mit dem eindeutigen Ziel sozialer Disziplinierung zur Aufrechterhaltung der bestehenden Ordnung“ (Buck 1990, 159). In der Folge ergeht sich das Paar in Gedanken über religiöse Grundsatzfragen: Der Mann zieht die Möglichkeit eines Selbstmords als Ausweg aus der Misere in Erwägung, was er jedoch aufgrund der Todsündenproblematik sogleich verwirft (vgl. Leisewitz 1969, 132). Auffällig ist an dieser Stelle die emotionsarme Reaktion seiner Frau, sie hat die fehlende Wirkungsmacht einer solchen Tat sofort erkannt (vgl. ebd.). Die feudalistische Ständegesellschaft offenbart die Kehrseite des Gottesgnadentums: „Gottesknechtschaft“ (Buck 1990, 157). Die Eheleute fokussieren sich schließlich auf das Leben im Jenseits in der Hoffnung, dort Gerechtigkeit zu erfahren, für die harte Arbeit und ehrliche Gesinnung entlohnt zu werden, während dem Fürsten „alle Flüche, Gewinsel und Seufzer, die er auf sich lud“ (Leisewitz 1969, 132) folgen sollten. Die Unsterblichkeit

könne ihnen niemand pfänden (vgl. ebd.). Für den Moment schließt die Szene jedoch mit einem Blick auf das Diesseits: „Gute Nacht! Ach, morgen Abend sagen wir uns die auf der Erde!“ (Ebd.)

Das „soziale Exempel“ (Buck 1990, 157), das L. mit der *Pfandung* statuieren wollte, blieb folgenlos. Obwohl die antityrannische Absicht offen formuliert und in dem vielgelesenen *Göttinger Musenalmanach* veröffentlicht wurde, verhallte insbesondere literarische Kritik in der zeitgenössischen Gesellschaft ohne nennenswerte Spuren zu hinterlassen, zu stabil waren die Hierarchiestrukturen in den deutschen Gebieten (vgl. ebd., 154). Dessen ungeachtet hat L. eine dramatische Szene verfasst, die gerade aufgrund ihres geringen Umfangs schwer an Komplexität zu übertreffen ist: „Die wenigen Dialogfetzen erlauben es Leisewitz, mit einem Minimum an dramatischen Mitteln die freie Offenheit zur Darstellung der gesamtgesellschaftlichen Problematik herzustellen. Von seinem schwächsten Punkt her rollt er den Sozialkonflikt auf. Die Kleinfamilie wird zum Paradigma des ganzen Ausmaßes sozialer Leiden.“ (Ebd., 158)

Werke

Leisewitz, Johann Anton: *Die Pfandung*, in: ders.: Julius von Tarent und die dramatischen Fragmente. [Hg. v. Richard Maria Werner.] Heilbronn 1889. Nachdruck Darmstadt 1969, 131–132.

Forschung

Buck, Theo: „Die Szene Wird zum Tribunal.“ Zu Johann Anton Leisewitz' Kurzdrama *Die Pfandung*, in: *Théâtre, nation & société en Allemagne au XVIII^e siècle*. Hg. v. Roland Krebs u. Jean Marie Valentin. Nancy 1990, 153–166.

Elschenbroich, Adalbert: Leisewitz, Johann Anton, in: NDB 14 (1985), 157–158.

Goedeke 2.6, 705–706.

Luserke, Matthias: Sturm und Drang. Autoren – Texte – Themen. Bibliografisch ergänzte Ausgabe. Stuttgart 2010, 210–211.

Désirée Müller

Die Räuber

V: Friedrich Schiller

E: 1773(?) – Ende 1780

D: Frankfurt u. Leipzig [recte: Stuttgart] Juni 1781

UA: Mannheim 13. 1. 1782

Schillers *Räuber* entstanden während seiner Karlsschulzeit in den Jahren 1773 bis 1780. „Die eigentliche Entstehung“ fällt aber „zweifelloso in die Jahre 1779/80“. (NA 3, 262; zur Entstehungsgeschichte vgl. ebd., 260–356) Im Dezember 1780 liegt eine druckreife Fassung vor. Zeugnisse S.s aus der Entstehungszeit sind nicht erhalten (vgl. Hecker u. a. 1976). S. beauftragt seinen Schulfreund Wilhelm Petersen mit der Drucklegung. Er will schnell Geld verdienen und er will von der Entscheidung des Publikums abhängig machen, „was ich für ein Schicksal als Dramatiker, als Autor zu erwarten habe“ (NA 23, 15). Einem SuD-Drama entsprechend, schließt er den Brief mit den pathetischen Worten ab: „Höre Kerl! wenns reussiert. Ich will mir ein par Bouteillen Burgunder drauf schmecken lassen“ (ebd., 16).

Das Drama zeigt verschiedene Lektürespuren seines Autors. So etwa sind intertextuelle Referenzen europäischer Literatur zu erkennen, Einflüsse von Werken eines Cervantes (1547–1616), Grimmshausen (um 1620–1676), Diderot (1713–1784) oder Shakespeare (1564–1616) (vgl. NA 3, 273 f.). Daneben sind auch Bezugspunkte zur Realhistorie nachweisbar. Nach dem Zeugnis von S.s Phi-

losophielehrer Jakob Friedrich Abel (1751–1829) spielte die württembergische Geschichte des sogenannten Sonnenwirts Johann Friedrich Schwan bei der Konzeption der *Räuber* eine Rolle. Schwan war im Jahr 1760 wegen der Bildung einer Räuberbande hingerichtet worden. Außerdem kannte S. die Erzählung *Zur Geschichte des menschlichen Herzens* von Christian Friedrich Daniel Schubart, die im Januar 1775 im *Schwäbischen Magazin von gelehrten Sachen* auf das Jahr 1775 veröffentlicht worden war (vgl. FA 2, 903–909). S. geht in seinem Stück zwar eigene Wege, doch einige Übereinstimmungen sind offensichtlich. Auch in Schubarts Erzählung heißt einer der beiden Brüder Carl. Während Wilhelm den scheinbar moralischen, in Wahrheit aber schlechten Charakter verkörpert, entwickelt sich Carl vom Lebemann zum wiederkehrenden verlorenen Sohn. Schubarts Erzählung spielt, auch dies eine Übereinstimmung mit S.s *Räubern*, während des Siebenjährigen Kriegs. Das Thema des Bruderkonflikts stellt gerade für die zeitgenössische Theaterliteratur ein gängiges Motiv dar. Klingers *Zwillinge* (1776), *Julius von Tarent* (1776) von Leisewitz oder der *Ugolino* (1768) von Gerstenberg sind die prominentesten Vertreter dieser SuD-Dramen, mit denen S., wie auch mit dem *Werther* (1774), bestens vertraut war, er hat sie in der Karlsschule gelesen. Schubart wollte „Leute mit Leidenschaften“ (ebd., 903) zeichnen. Ausdrücklich fordert er die Dichter seiner Zeit auf, den von ihm mitgeteilten Stoff dramatisch oder episch zu bearbeiten. Am Ende seiner *Geschichte des menschlichen Herzens* fragt er: „Wann wird einmal der Philosoph auftreten, der sich in die Tiefen des menschlichen Herzens hinabläßt, jeder Handlung bis zur Empfängniß nachspührt, jeden Winkelzug bemerkt, und alsdann eine Geschichte des menschlichen Herzens schreibt, worinn

er das trügerische Inkarnat vom Antlitz des Heuchlers hinweg wischt, und gegen ihn die Rechte des offenen Herzens behauptet.“ (Ebd., 909) Diese Aufgabe übernimmt dann S. Eine Bemerkung aus der *Unterdrückten Vorrede* zu den *Räubern* (vgl. ebd., 161–165) kann man als direkte Antwort auf Schubarts Frage verstehen, denn S. bezeichnet dort die dramatische Methode als das beste Verfahren, die Welt gegenwärtig vorzustellen, schildere sie doch „die Leidenschaften und geheimsten Bewegungen des Herzens in ‚eigenen Äußerungen‘ der Personen“; das Vorrecht dieser Methode sei es, „die Seele gleichsam bei ihren verstohlensten Operationen zu ertappen“. (Ebd., 161) In der Lesart des SuD ist S.s Anspruch kein geringer, er habe die Natur des Menschen „gleichsam wörtlich abgeschrieben“ (ebd., 17). Die Literatur wird so zum Medium der anthropologischen Selbstreflexion (vgl. Luserke-Jaqui 2005b). Die „allzuenge[n] Palisaden des Aristoteles und Batteux“ (FA 2, 15), wie es weiter in der *Vorrede* zu den *Räubern* heißt, sind ihm nur hinderlich; er reklamiert für sich, wie die Generation der SuD-Autoren vor ihm, die Geste der Befreiung von poetologischen Normen.

Doch S. fand keinen Verleger und brachte das Stück schließlich im Selbstverlag heraus. Noch während des Drucks wechselte er den Wortlaut seiner *Vorrede* aus. Die ursprüngliche Fassung wird in der Forschung als ‚unterdrückte Vorrede‘ bezeichnet (vgl. Kytzler 1996, 75–82). Die eigentliche Wirkung entfalteten die *Räuber* erst als Bühnenstück. Die Uraufführung fand am 13. 1. 1782 in Mannheim durch das 1779 gegründete Mannheimer Nationaltheater statt. Die erste Aufführung in Stuttgart erfolgte zwei Jahre später. Die Mannheimer Aufführung geriet zum Triumph. Ein Augenzeuge berichtet: „Das Theater glich einem Irrenhause, rollende Augen, geballte

Fäuste, stampfende Füße, heisere Aufschreie im Zuschauerraum! Fremde Menschen fielen einander schluchzend in die Arme, Frauen wankten, einer Ohnmacht nahe, zur Türe. Es war eine allgemeine Auflösung wie im Chaos, aus dessen Nebeln eine neue Schöpfung hervorbricht!“ (FA 2, 965 f.) In einer ausführlichen *Selbstrezension* S.s, die im *Wirtembergischen Repertorium der Litteratur* 1782 erschien, geht er auf die Mannheimer Aufführung, auf die eine Kritik des Mannheimer Intendanten Dalberg (1750–1806), auf zu erwartende Einwände gegen den Plot des Dramas und auf mögliche moralische Bedenken ein. Der Ton ist teils referierend, teils spöttisch ironisch, wenn er sich selbst der „kolossalischen Fehler“ (ebd., 311) bezichtigt, die er in einem Brief an Dalberg gerade noch gerechtfertigt hatte. Eine zweite verbesserte Auflage, die sogenannte ‚Löwenausgabe‘, erschien 1782 und zeigt einen Löwen als Titelvignette mit dem Motto ‚in Tirannos‘, einem Zitat Ulrichs von Hutten (1488–1523) aus der Zeit von dessen Fehde mit dem württembergischen Herzog im 16. Jh. Der Text enthält bereits zahlreiche Änderungen und Streichungen, die anzubringen S. sich aufgrund zeitgenössischer Kritik veranlasst sah. Allerdings verwahrt sich der Autor in einer öffentlichen Anzeige energisch gegen die Löwenvignette und deren Motto. Er fühle sich „betrogen“, „beleidigt“, spricht von einer „heillose[n] Edition“ und einem „höchst elende[n] Kupfer“, nennt es eine „Stümperarbeit“, das Ganze gleiche einem „herumstreichenden Dieb“. (Ebd., 312)

S. hatte mit seinen *Räubern* etwas Neues und Modernes für das zeitgenössische Publikum gewagt. Literaturgeschichtlich gesehen befindet sich der Autor mit seinem Drama am Ende einer literarischen Entwicklung, insbesondere der Dramenliteratur. In der Forschung war es daher lange Zeit umstritten,

ob S.s Jugend Dramen *Die Räuber* und *Kabale und Liebe* (1784) noch zur Literatur des SuD zu rechnen seien, doch sind seine Stücke eindeutig im Stil und Gestus der SuD-Dramen geschrieben, ob „Nachahmungsstücke“ (Luserke 2010, 322; zu den Exklusionskriterien vgl. ebd.) oder letzte Originalstücke. Wenn man nach Inklusionskriterien (vgl. Wacker 1973; Mann 1974; Luserke-Jaqui 2005b, 42) fragt, muss man berücksichtigen, dass sich S. ausdrücklich an einem der normbildenden Texte der Literatur des SuD orientiert, an Goethes *Götz von Berlichingen* (1773). In seinem Brief an Dalberg vom 12. 10. 1781 hebt er die „Simplicität“ (NA 23, 25) von Goethes *Götz* als beispielhaft hervor, die nun durch Dalbergs Änderungen verloren gegangen sei. Allein diese Briefstelle belegt zur Genüge, wie sehr sich der junge Autor S. an das Vorbild eines SuD-Dramas angeschlossen hat. Brieflich bekundet er dem Verleger Christian Friedrich Schwan, der die von S. für die Mannheimer Bühne veränderte, jedoch nicht gespielte Fassung der *Räuber* 1782 druckte, gegenüber: „Wegen dem Götz von Berlichingen will ich an Göthe selbst schreiben“ (ebd., 31). Vermutlich hat auch Schwan sehr deutlich die Ähnlichkeit der *Räuber* mit dem *Götz* erkannt. So gesehen sind S.s *Räuber* ein Zeugnis der zweiten Generation von SuD-Texten, das an den konzeptuellen und diskursiven Innovationsstand der SuD-Dramen der 1770er Jahre anknüpft und ihn fortführt.

In der *Vorrede* zur ersten Auflage schreibt S., er möchte eine „Kopie der wirklichen Welt“ liefern, die Charaktere von Franz und Karl werden knapp skizziert und ihr Verhalten wird begründet. Karl müsse mit seinen Vorstellungen von Größe, Kraft oder Wirksamkeit und Gefahren notwendigerweise „an bürgerlichen Verhältnissen zerschlagen“ (FA 2, 16, Vorrede). Karl ist das sich selbst maß-

los überschätzende Genie, das mit falschen Begriffen, Werten und Vorstellungen operiert. In dieser „kolossalischen Größe“ (ebd., 16) überschätzen sich sowohl Karl als auch Franz. Nicht ohne Selbstbewusstsein meint der Autor, er sei davon überzeugt, die Natur wörtlich abgeschrieben zu haben (vgl. ebd., 18). Nicht auszugsweise gute Charaktere wolle er schildern, sondern „ganze“ Menschen“ (ebd.). Dann wendet sich S. an seine Kritiker, die verhinderten, dass das Schauspiel in dieser unveränderten Form auf die Bühne komme; sie seien der eigentliche „Pöbel“, da sie nicht erkennen wollen, welches „*Ganzes*“, „*Großes*“ und „*Gutes*“ sein Stück ausmache. (Ebd.) S. ästhetisiert den Begriff des Pöbels, der nun nicht mehr nur oder auch eine soziologische Kategorie meint wie die Unterschichtigen, Nichtbürgerlichen. Sondern Pöbel sind alle Kritiker mitsamt ihrer vermeintlichen Bildung, die sich dem neuen Literaturverständnis des jungen Autors entgegenstellen. Und das ist das Literaturverständnis einer Genieästhetik des SuD: Der gezielte Regelverstoß, die Missachtung ästhetischer Normen, die Vermeidung der Erfüllung rezeptiver Erwartungen, schön ist nun, was das Genie als schön empfindet. Die Kritiker seien in ihrer Kleingeistigkeit, Blasiertheit und Borniertheit schlicht unbelehrbar, „der Pöbel hört nie auf, Pöbel zu sein“ (ebd.). *Die Räuber* spielen mit den Regeln der Dramenkonvention, insbesondere mit der Norm von den drei Einheiten: Die Einheit des Orts wird karikiert, indem S. ganz „Teutschland“ (vgl. Figurenverzeichnis) benennt; die Einheit der Zeit wird mit dem Hinweis auf eine dargestellte Zeit von etwa zwei Jahren ebenfalls unterlaufen, konkret handelt das Stück in der Zeit des Siebenjährigen Kriegs 1756/1757; und die Einheit der Handlung wird durch mehrere bedeutende Handlungsstränge und durch ein großes Fi-

gurenaufgebot ignoriert. Auch die Regeln von Ständeklausel und Fallhöhe werden von S. karikiert. Das Bürgerliche Trauerspiel ersetzt den soziologischen Parameter durch einen anthropologischen. Nicht Geburtsadel ist für das tragische Schicksal einer Figur und deren ‚Dramentauglichkeit‘ entscheidend, sondern Seelenadel, nicht ökonomisches Vermögen, sondern moralisches. Der Unterschied zu Lessing (1729–1781) besteht aber darin, dass die *Räuber* keinen idealen Handlungsentwurf von Tugendhaftigkeit als bürgerlicher Verhaltensnorm generieren, sondern die entscheidenden anthropologischen Digressionen auf die Bühne bringen, die den ‚ganzen Menschen‘ ausmachen.

Der 80-jährige Maximilian Graf von Moor ist der Vater der Brüder Karl und Franz von Moor und des Bediensteten Herrmann, Onkel der musikalischen, Laute und Klavier spielenden Amalia von Edelreich und Besitzer von sieben Schlössern in Franken (vgl. FA 2, III/2). Das lässt auf ein insgesamt beträchtliches Vermögen schließen. Dem Vater sind Leibeigene untertan, er besitzt auch das Recht zur niederen Gerichtsbarkeit. Das Drama entfaltet diese soziale Dimension noch bevor die zentralen Themen wie der Konflikt von sozialer Gerechtigkeit und politischer Unterdrückung, die Liebesgeschichte zwischen Karl von Moor und Amalia von Edelreich, der Bruderkonflikt, der Vaterkonflikt und der allgemein moralische und anthropologische Diskurs figuriert werden. Karl hat seinem Vater geschrieben und um Verzeihung gebeten. Doch der Bruder Franz unterschlägt diesen Brief und trägt dem Vater stattdessen den Brief eines Geschäftsfreundes vor. Darin wird über Schulden berichtet, die Karl gemacht habe, die Tochter eines reichen Bankers habe er entjungfert und damit dessen symbolisches Kapital zerstört und in einem

Duell einen Mann getötet. Karl werde steckbrieflich gesucht, heißt es weiter. Mit großem rhetorischem Geschick malt Franz seinem Vater die möglichen weiteren Schandtaten des Bruders aus und begründet sie mit einer charakterlichen Veranlagung, die sich schon in früher Jugend gezeigt habe. Mit suggestiver Kraft will Franz den Vater dazu bringen, sich von seinem Sohn Karl loszusagen, damit er als Nachgeborener das Erbe antreten kann. Mit dem Entschluss des Vaters, „ich will ihm schreiben, daß ich meine Hand von ihm wende“ (I/1), und Franz’ Entgegnung, „ihr überlaßt das Schreiben mir“ (ebd.), hat Franz sein Ziel erreicht. Er ist nun Herr über die väterliche Schrift, ein symbolischer Vorgriff auf die bevorstehende Herrschaft über den väterlichen Besitz und das Vermögen. Franz verkehrt die Reflexion in Repression, auch sich selbst gegenüber. Er setzt sich zunehmend selbst unter Druck, indem er Entscheidungen trifft und Handlungen vollzieht, die ihn als Repressionssubjekt inszenieren. In einem umfangreichen Monolog am Ende der ersten Szene versucht Franz sein Handeln zu rechtfertigen. Diese Selbstreflexion stellt die moralische Grundlage des repressiven Handelns dar, deren Kern wesentlich aus einer anti-ethischen Überlegung besteht. Blutsverwandtschaft, Vaterliebe, Gewissen und Moralität – dies sind für Franz Parameter seiner instrumentellen Vernunft. Er verdanke seine Existenz lediglich der Sexualität des Vaters, „ein viehischer Prozeß zur Stillung viehischer Begierden“ (ebd.), familiäre und moralische Bande erkennt er nicht an. Das Ziel seines Handelns definiert er unzweifelhaft: „Ich will alles um mich her ausrotten, was mich einschränkt daß ich nicht ‚Herr bin‘“ (ebd.). Von dieser Machtphantasie ist sein weiteres Handeln im Stück bestimmt. Willensfreiheit, Selbstbestimmung und die normative Kraft

sozialer und religiöser Vorschriften instrumentalisiert er zu einer naturrechtlich begründeten Philosophie der Autokratie, der Selbstherrschaft. Die Aufkündigung jeglicher familiärer und sozialer Rücksichten und die Vorherrschaft der Gewalt des Mächtigen sind seine Handlungsnormen, auf die er sich stützen will. Franz ist von Beginn an ein destruktiver Charakter, der die Benachteiligung des Zweitgeborenen nicht verarbeiten kann und unter seiner ausgesprochenen Hässlichkeit leidet (vgl. ebd.). Seine Vaterrebellion bezieht sich nur auf den familiären Vater, während die Vaterrebellion des Bruders Karl sich darüber hinaus gegen Vaterinstanzen in Gesellschaft und Kirche richtet.

In der zweiten Szene liest Karl Moor in einem Buch Plutarchs (um 45–120 n. Chr.), er legt es beiseite und spricht die geflügelten Worte, „mir ekelt vor diesem Tintenklecksenden Sekulum“ (I/2). Dieses tintenklecksende Jh. ist immerhin das Jh. der Aufklärung, das sich zur Aufgabe gesetzt hat, den Menschen aus seiner selbst verschuldeten Unmündigkeit zu führen (so später Kant [1724–1804]), ihn Schreiben und Lesen zu lehren, ihn von religiösen Vorurteilen zu befreien und die Aufklärung des Verstandes mit der Besserung des Herzens zu verbinden. Dieser Gedanke der Perfektibilität des Menschen, seiner zunehmenden Vervollkommnungsfähigkeit, gründet sich auf die Vorstellung einer besseren Gesellschaft. Wenn Karl also sein Jh. als tintenklecksend, gar als „das schlappe Kastraten-Jahrhundert“ (I/2) bezeichnet, dann wird er zu einem Vertreter radikaler Aufklärungskritik. Diese, die Aufklärung dynamisierende und ihr gegenüber binnenkritische Haltung ist Charakteristikum eines SuD-Vertreters (vgl. Luserke 2010, 15). Dem aufgeklärten Zeitalter ist nicht nur die Potenz für ‚große Menschen‘, sondern auch die Kraft für große

Literatur abhandengekommen. Diese Kulturkritik dient Moor dazu, sein eigenes kriminelles Handeln als Tathandeln eines großen Menschen zu definieren.

Unmittelbar nach der grundsätzlichen Kulturkritik erfolgt Moors Herrschaftskritik. Politische und gesellschaftliche Ordnung lehnt er ab, Gesetzlosigkeit ist für ihn unter den gegebenen gesellschaftlichen Verhältnissen Voraussetzung dafür, eine Verbesserung von Mensch und Gesellschaft beginnen zu können. „Das Gesetz hat noch keinen großen Mann gebildet, aber die Freiheit brütet Kolosse und Extremitäten aus. [...] Stelle mich vor ein Heer Kerls wie ich, und aus Deutschland soll eine Republik werden“ (I/2). Man kann kontrovers diskutieren, ob S. mit dem Republikbegriff an die römische Vorstellung einer *res publica* anschließt und damit lediglich einen allgemeinen Bildungstopos zitiert oder ob nicht doch eine frühe Demokratisierungstendenz darin zu erkennen ist. Vom Stück her gesehen ist die Intention eindeutig: Moor verfolgt ein klares politisches Ziel, nämlich das Modell einer republikanischen Gesellschaft, die sich auf individuelle Freiheit und soziale Gerechtigkeit gründet. Das geht unter anderem daraus hervor, wie Moor über die staatsrechtliche Stellung von Gesetzen spricht, deren Gegenteil Freiheit sei, und wie er sich über Tyrannenherrschaft äußert – als Staatsform, die einer Republik konträr gegenübersteht. Zusätzlich verstärkt wird dieses Motiv durch die Spiegelgeschichte von Kosinsky, der dann über das „Joch des Despotismus“ (III/2) klagt. In dieser radikalen Form hat das bis dahin (1781), also vor der Französischen Revolution, noch keiner in der deutschen Literatur des 18. Jh.s gesagt. Bemerkenswert dabei ist, dass zwei Adlige – Kosinsky ist ein böhmischer Edelmann (vgl. III/2) –, also Repräsentanten der Macht, zu

dieser Einsicht gelangen. Dabei darf aber nicht übersehen werden, dass sich die politische Haltung Karl Moors am Ende des Stücks gerade in ihr Gegenteil verkehrt hat. Er begibt sich, „um die mißhandelte Ordnung [...] zu heilen“ (V/2), in die Hände derjenigen, durch die die Tyrannei repräsentiert wird, die absolutistische Justiz. Der vermeintliche Bandenrepublikanismus der Räuber ist eine autoritäre Alleinherrschaft des Karl von Moor, dem die anderen mit Leib und Leben unterworfen sind. Das Konkurrenzverhältnis zwischen Moor und Spiegelberg bekräftigt das, bleibt aber bis zu Spiegelbergs Tod ein Nebenmotiv.

Der gefälschte Antwortbrief von Franz, worin sich der Vater von seinem Sohn Karl lossagt, ist eingetroffen, und Karl von Moor beschließt „Räuber“ und „Mörder“ (I/2) zu bleiben. Seine Bande hat schon seit einiger Zeit geraubt und gemordet, er ist nicht erst durch die Intrigen seines Bruders zum Mörder und Räuber geworden. Räuber Razmann erzählt in einer Geschichte, wie Moor absolutistisch regierende Landjunker schröpft, reiche Aristokraten ausnimmt, die korrupt sind und das Recht beugen, und den Anteil an der Beute sogar an Waisenkinder verschenkt oder einen Zuschuss zum Studium mittelloser Studenten zahlt. Karl Moor wird so zu einem Robin Hood des Heiligen Römischen Reichs Deutscher Nation. Doch Karls Charakter bleibt ausgesprochen ambivalent, und der Autor S. hütet sich vor einer allzu einfachen Zeichnung (vgl. *Vorrede*). Gewalt rechtfertigt Karl mit dem Hinweis auf die Wiederherstellung von Gerechtigkeit. Die Ambivalenz Karl Moors wird in der Roller-Episode deutlich. Das Bandenmitglied Roller ist gefangen genommen worden und soll nun hingerichtet werden. Moor und seine Leute legen die Stadt in Schutt und Asche. Die Bevölkerung muss viele Opfer bringen. Moors Parole „Freiheit!

Freiheit!“ (II/3) erweist sich als Phrase, sie bedeutet vor allem die eigene Freiheit und nicht die Freiheit der Anderen. 83 Tote sind unter den Bewohnern zu beklagen, betroffen sind insbesondere Kranke, Greise, Kinder, Wöchnerinnen, Hochschwangere, junge Frauen und in selbstironischer Anspielung arme Poeten (vgl. II/3). In der Unterscheidung von ‚guter Gewalt‘ und ‚schlechter Gewalt‘, von Notwehr und Vorsatz entfaltet sich das ganze Dilemma des Räubers Moor, der sich der Unmoralität seines Handelns durchaus bewusst ist. Rache und Bestrafung sind die Leitmotive seines Tuns.

In I/3 bekennt Amalia in einem Gespräch mit Franz ihre Liebe zu Karl. Franz beschwört in instrumenteller Absicht das Arsenal empfindsamer Topik. Er suggeriert die Ähnlichkeit mit Karl, beruft sich auf den Gleichklang ihrer Seelen, auf die Harmonie zwischen ihnen. Blume, Musik und Klavier werden als empfindsame Requisiten zitiert. Dies alles dient ihm als rhetorische Strategie, um Amalias Widerstand gegen ihn zu brechen. Sein eigentliches Ziel ist die Übernahme der patriarchalen Herrschaft. Am Ende von I/3 spielt Amalia eine der wichtigsten Erkenntnisse psychohistorischer Reflexion bürgerlicher im 18. Jh. gegen die adlige Herkunft von Franz und gegen ihre eigene Herkunft aus. Sie misst dem individuellen Seelenadel einen höheren Primat als dem ständischen Geburtsadel zu, moralische Tugendhaftigkeit bedeutet ihr mehr als Macht und Geld. In dieser Hinsicht steht sie in der Nachfolge einer Lessing'schen Emilia Galotti. Es ist also nicht nur die Ähnlichkeit der Namen Emilia und Amalia, welche die Dauerhaftigkeit dieses bürgerlichen Modells weiblicher Identität beschwört.

Der zweite Akt zeigt Franz in ein langes Selbstgespräch vertieft, eine Art negativer Moralphilosophie. Er will den Vater, der

im Sterben liegt, durch Aufregungen und schlechte Nachrichten in einen solch labilen Zustand versetzen, dass der plötzliche Tod unvermeidlich ist. Nun denkt er über die Einzelheiten nach und bedient sich dabei auch der klassischen Affektenlehre. Zorn, Sorge, Gram, Furcht, Schreck, Jammer, Reue, Selbstbeschuldigung und Verzweiflung dekliniert Franz und prüft, ob diese Affekte für des eigenen Vaters Tod tauglich seien. Franz entscheidet sich für die Verzweiflung. In seiner Dissertation *Versuch über den Zusammenhang der thierischen Natur des Menschen mit seiner geistigen* (1780) bemerkt S. im § 15 über diesen Affekt: „Furcht, Unruh, Gewissensangst, Verzweiflung wirken nicht viel weniger als die hizigsten Fieber“ (NA 20, 60). Im Kapitel über die *Physiognomik der Empfindungen* (§ 22 der Dissertation) listet S. diese Affekte auf und versieht sie mit entsprechenden physiognomischen Bildern. Jeder Affekt habe seine spezifische Äußerung und seinen eigenen Dialekt, an dem man ihn erkenne. Dieses Bild der Affekte als Sprachgemeinschaft impliziert eine allen Dialekten zugrunde liegende Grammatik. Das ist die Grammatik der Leidenschaften, derer sich handelnde, also sprechende Wesen bedienen. Unabhängig davon, ob sie reale historische Leibwesen sind oder nur literarische Imaginationen (vgl. Luserke 1995). Die philosophierenden Ärzte der Karlsschule hatten die Schüler im Unterricht mit den neuesten Theorien einer psychopathologischen Diskussion in der Medizin vertraut gemacht (vgl. Riedel 1985, 33 ff.) Vor allem Johann Georg Zimmermanns (1728–1795) Buch *Von der Erfahrung in der Arzneykunst* (2 Bde., 1763/1764) und Albrecht von Hallers (1708–1777) *Grundriß der Physiologie für Vorlesungen* (4. Aufl. 1781) galten den Lehrern und Schülern als Standardwerke (vgl. weiter Luserke 1995, 399 ff.). S. bringt also die

besten Voraussetzungen für die psychopathologische Analyse der Charaktere Franz und Karl Moors mit. Der alte Moor hält dem infamen Tötungsversuch seines Sohnes entgegen, er wolle verzweifeln, aber nicht sterben (vgl. II/2). Mit Hilfe des unehelichen Sohnes Herrmann, der als Bedienter angestellt ist, wird der Vater den Auslöschungsversuch des Sohns überleben. Derjenige, der ihn schließlich tatsächlich umbringt, ist der bevorzugte und geliebte Sohn Karl.

Im dritten Akt inszeniert S. Amalia als weibliches Modell empfindsamer Tugendhaftigkeit. Ihre Empfindsamkeit wird durch die entsprechenden Requisiten und Regieanweisungen unterstrichen. Sie hält sich im Garten auf, spielt Laute, singt ein Lied, in dem die empfindsamen Signalwörter fallen wie ‚Engel‘, ‚mild‘, ‚Herz‘, ‚Küsse‘, ‚Seele‘, ‚Seufzer‘ und andere. Zugleich enthält dieses Lied auch einige typische Wörter einer SuD-Rede, beispielsweise ‚Blick‘, ‚wütend‘, ‚Flamme‘, ‚stürzen‘, ‚fliegen‘ und ‚rasen‘. Die empfindsame Topik schlägt sich auch in der geschlechterspezifischen Zuweisung von Rollen- und Handlungsmustern nieder. Der Leser wird zu Beginn des dritten Aktes in dem Dialog zwischen Franz und Amalia darüber unterrichtet, dass Franz inzwischen die Nachfolge seines Vaters als Hausherr angetreten und damit ein wichtiges Ziel seiner Machtphantasie verwirklicht hat. Am Ende der ersten Szene erfahren Amalia und mit ihr der Leser, dass ihr Geliebter Karl und ihr Onkel noch leben. Zunächst aber will Franz Amalia gewaltsam zur Liebe zwingen, er befiehlt ihr Gehorsam und will, dass sie sich ihm zur Verfügung stellt. Amalias Weigerung und Widerstand vermag er indes nicht zu brechen (vgl. III/1). Auch Amalia bedient sich noch eines weiteren zeitgenössischen Geschlechterstereotyps. Ein Weib zwar sei sie,

aber „ein rasendes Weib“ (III/1), wie ein funkensprühendes Ross und eine Tigerin fühlt sie sich, als sie Franz in die Flucht geschlagen hat. Und was ‚rasende Weiber‘ bedeuten, erklärt die zeitgenössische Dramenliteratur, ist doch der Topos des rasenden Weibs in der Literatur des SuD nahezu unentbehrlich (vgl. Luserke 2010, 284 f.).

In III/1 erfährt Amalia, dass Karl noch lebt. Herrmann muss Franz eingestehen, dass auch der Vater noch am Leben ist. Franz Moors Plan ist nicht aufgegangen. Innerhalb der psychischen Entwicklung von Karl Moor markiert die Szene III/1 eine Wandlung. Karl erscheint nun melancholisch, sentimental, nachdenklich, er idealisiert das Heldentum ebenso wie seine Kindheit. Karl phantasiert in der berühmten Donauszene eine Weltfamilie, er regrediert auf ein familiales Modell des friedvollen sozialen Lebens, das Lessings *Nathan*-Phantasie einer interkonfessionellen und interkulturellen Familiengemeinschaft von 1779 aufzugreifen scheint: „Die ganze Welt *eine* Familie und ein Vater dort oben“ (III/2). Natürlich spiegelt dieses familiäre Phantasma auch den Verlust der eigenen familiären Bindung wider. Die Räuberbande ist für Karl zur Ersatzfamilie geworden, er stärkt die internen Bindungen, indem er zweimal seinen Entschluss bekräftigt, die Räuberbande niemals zu verlassen. Dadurch wird der Bruch, den er durch seine Wandlung später vollziehen wird, umso drastischer. Moor ist sich bewusst, dass er mit seinen Taten die Grenzen der menschlichen Gesellschaft überschritten und den ‚Kreis der Menschheit‘ (vgl. ebd.) verlassen hat. Sein Bruder Franz beginnt nun, auch über ihn Macht zu bekommen, dies geschieht über die manipulative „Philosophie [der] Verzweiflung“ (V/1). Franz hatte sich dafür entschieden, während Karl in der Donauszene darüber räsoniert,

was Stärke des Geistes tatsächlich ist, nämlich „Verzweiflung“ (ebd.). Diese Verzweiflung, so erklärt er Kosinsky, ist die eigentliche Triebfeder seines Handelns – und damit ist er psychopathologisch gesehen auf der Handlungsebene seines Bruders Franz angekommen. In einer knappen Erklärung mit dem Titel *Der Autor an das Publikum* – in älteren S.-Ausgaben auch als *Avertissement* bezeichnet – nennt S. in beispielhafter Kürze den Grund für Karl Moors Verzweiflung und damit für sein Handeln. Der bereits erwähnte Mannheimer Intendant Dalberg, von dem auch der Titel stammt, bat S. für die Uraufführung der *Räuber* am 13. 1. 1782 diesen Text zu verfassen, der dann auch auf den Theaterzetteln gedruckt wurde (vgl. Maurer-Schmoock 1982, 135 ff.). Darin heißt es, die *Räuber* seien „das Gemälde einer verirrtten großen Seele“, „die innere Wirtschaft des Lasters“ werde im Stück entfaltet; es werde gezeigt, wie „Schrecken, Angst, Reue, Verzweiflung“ einen solchen Menschen wie Karl Moor stets begleiten. (FA 2, 178) Am Ende siegen also die Affekte, und der stärkste Affekt ist die Verzweiflung. Karl Moor ist keineswegs der ‚Gutmensch‘, sondern von Beginn an auch lasterhaft. Der ‚ganze Mensch‘, wie es in der *Vorrede* heißt, umfasst eben auch die dunklen Seiten und bei ‚kolossalischer Größe‘ (vgl. *Vorrede*) vergrößert sich auch diese Seite. Der Autor S. liefert also mit seinem Drama ein Stück der Reflexion über diesen anthropologischen Sachverhalt.

Die Szene III/2 zeigt Karl Moor, wie er über die Bestimmung des Menschen reflektiert, die Suche nach Glückseligkeit erscheint ihm wie das „bunte Lotto des Lebens“ (II/2), das letztlich ein Nullsummenspiel sei. S. setzt damit die Suche nach individuellem Glück als eine anthropologische Grundbestimmung fest. „Warum soll dem Menschen das gelingen

was er von der Ameise hat, wenn ihm das fehlt, schlägt, was ihn den Göttern gleich macht?“ (III/2) Diese entscheidende Frage Karl Moors wird als ein wichtiger Beleg für S.s Anthropologie angesehen, wonach der Mensch gleichermaßen Tierwesen wie Vernunftwesen ist. In seiner Dissertation heißt es im § 5 *Thierische Empfindungen* über den Menschen, er sei „das unseelige Mittelding von Vieh und Engel“ (NA 20, 47). S. ruft ein gängiges zeitgenössisches Bild auf, das er u.a. auch in seinem Gedicht *An einen Moralisten*, veröffentlicht in der *Anthologie auf das Jahr 1782*, implementiert (vgl. FA 1, 398). Albrecht von Haller prägte 1729 das Wort vom Menschen als ein „Unselig Mittel-Ding von Engeln und von Vieh!“ (Haller 1984, 24). S. bezieht sich damit auf einen philosophiegeschichtlichen Kontext, der – neben Abels Einfluss – besonders stark durch die ästhetischen Reflexionen von Moses Mendelssohn (1729–1786) geprägt ist. Hinzu kommt die erfahrungsseelenkundliche Selbstbeobachtung in der zweiten Hälfte des 18. Jh.s (vgl. Obermeit 1978; vgl. auch Alt 2000. Bd. 1, 108 ff.). Der Entdeckung des eigenen Körpers im 18. Jh. als Beobachtungsgegenstand korrespondiert die Thematisierung der Dialektik von Vernunft und Leidenschaft. Was behutsam in der jungen Disziplin der Ästhetik von Baumgarten vorbereitet wurde, der sinnlichen Wahrnehmung ein eigenes Ausdrucksmedium mit erkenntnistheoretischer Bedeutung zu sichern, reklamiert dieses Medium, die Literatur, unablässig für sich. Der Jungdramatiker S. ist fest verwurzelt in diesem großen ästhetisch-literarischen und medizinisch-anthropologischen Diskussionszusammenhang der Aufklärung (vgl. Riedel 1985, 61 ff.).

Die Kosinsky-Episode dient S. als Spiegelgeschichte zu Karl Moors Person und Leben. Kosinsky ist ein böhmischer Adliger

und liebt eine bürgerliche Deutsche. Neben dem Standesunterschied, der eine von beiden gesellschaftlichen Schichten tolerierte Liebesbeziehung nicht zulässt, tritt die Nationalitätendifferenz. Trotzdem will Kosinsky das Mädchen heiraten, das wie Karls Geliebte Amalia heißt. Zwei Tage vor der Hochzeit wird Kosinsky infolge einer Intrige an den Hof zitiert, gefälschte Briefe werden ihm untergeschoben und er muss ins Gefängnis. Kosinskys Amalia wird erpresst, entweder werde sie die Mätresse des Fürsten und ihr Verlobter lebe weiter oder er müsse sterben. Sie entscheidet sich für ein Mätressenleben, und Kosinsky kommt frei. Er will sich nun am intriganten Minister rächen, wird aber verraten, seine Güter werden eingezogen und er wird außer Landes verwiesen. Er hat am eigenen Leib das ‚Joch des Despotismus‘ erfahren – aber anders als Karl, der in den Kreislauf von Tat und Verfolgung gerät aufgrund seines Gerechtigkeitssinns und in seiner Verblendung andere für seine Räuberlaufbahn verantwortlich macht: „Mörder, Räuber‘ durch spitzbüßische Künste! [...] [I]ch hätte glücklich sein können“ (IV/3).

Der vierte Akt zeigt Karl Moor mit seinen Räubern in der Nähe des väterlichen Schlosses. Als Graf getarnt kann er das Schloss besuchen und feststellen, dass Amalia an ihrer Liebe zu ihm festhält. Unterdessen verlangt Franz vom alten Diener Daniel absoluten Gehorsam. Er soll den unbekannten Grafen töten. Schon im zweiten Akt hatte Franz sinniert: „Die Katastrophe dieser Tragi-Komödie überlaß mir!“ (II/1) Nun will er das Stück als Tragödie endigen. Der schicksalsbedingte Umschlag vom Glück ins Unglück des Helden wird in der klassischen Dramentheorie nach Aristoteles (4. Jh. v. Chr.) als charakteristisches Merkmal einer Tragödie definiert. „Glück und Unglück – hörst du, verstehst

du? das höchste Glück, und das äußerste Unglück! Ich will Wunder tun im Peinigen“ (IV/2). Diese Vermischung aus Jesusworten (vgl. Apg. 2,19: „ich will Wunder tun oben im Himmel“), Schöpferanmaßung (als derjenige, der gottähnlich Glück und Unglück fügt) und Tragödien-theorie soll den Diener zwingen, den Mordauftrag auszuführen. Der Judas-lohn wird von Franz als Glück dargestellt, der Tod des (noch) unbekannten Grafen ist das Unglück. Massive Bedrohung erzwingt von Daniel schließlich das Zugeständnis zur Tat. Wieder schließt sich an diesen Dialog in symmetrischer Spiegelung zum zweiten Akt ein längerer Monolog von Franz an, worin er sich nochmals Gewissheit verschafft über seine negative Moral und der insofern eine Fortsetzung der dort vorgetragenen Ansichten bildet. Erste Ängste ergreifen Karl, er bittet seine Bande, ihn nicht zu verlassen (vgl. IV/5). Er legitimiert sich und sein Handeln, indem er auf seine moralische Tugendhaftigkeit verweist: „Ich bin nie [...] ein schlechter Kerl [gewesen]“ (ebd.). Realitätsflucht und der Verlust der Selbstkritik gehen einher mit dem empfindsamen Gestus, nach einer Laute zu greifen und ein Lied zu singen, und enden in einer unverhohlenen Suizidabsicht. Der psychopathologische Überschuss eines Genies, die maßlose Selbstüberschätzung des genialen Handelns münden in Hybris: „Ich bin mein Himmel und meine Hölle“ (ebd.). S. figuriert damit seine schon in den Karlschulreden zu erkennende, besonders aber in der ersten Fassung seiner medizinischen Dissertation vom Herbst 1779 *Philosophie der Physiologie* dargelegte Fragestellung nach der Bestimmung des Menschen. S. hatte dort den zeitgenössischen moralphilosophischen Diskussionsstand vornehmlich von Ferguson und Garve (vgl. ausführlich Riedel 1985, 156 ff.) bilanziert und geschrieben, „der

Mensch ist da, um glücklich zu seyn: oder – Er ist da, um vollkommen zu seyn. Nur dann ist er vollkommen, wann er glücklich ist. Nur dann ist er glücklich, wann er vollkommen ist“ (NA 20, 11), und brachte es auf die Formel: „Gottgleichheit ist die Bestimmung des Menschen“ (§ 1 Bestimmung des Menschen, ebd., 10).

Karl entdeckt seinen Vater in einem unterirdischen Verließ, befreit ihn und versucht vor diesem Hintergrund der teilfamiliären Wiederherstellung seine bisherigen Verbrechen und Laster zu legitimieren: „Das verworrene Knäul unsers Schicksals ist aufgelöst! Heute, heute hat eine unsichtbare Macht unser Handwerk geadelt“ (IV/5). Das sagt er zu jenen, die nur kurze Zeit zuvor noch plündernd und mordend eine Stadt in Schutt und Asche gelegt hatten. Karl Moor bleibt bis zuletzt ein höchst ambivalenter Charakter. Franz Moor hat unterdessen Pastor Moser zu sich gebeten, um sich von ihm in seiner negativen Moral bestätigen zu lassen. Er will vom Pfarrer in seiner atheistischen und materialistischen Lebensanschauung widerlegt werden, um am Ende ex negativo die Richtigkeit seiner Anschauungen bestätigt zu bekommen. Mit seiner ‚Philosophie der Verzweiflung‘ (vgl. V/1) bringt S. wieder jenen Begriff ins Spiel, der als Leitbegriff den moralphilosophischen und psychopathologischen Horizont des Stücks *Die Räuber* markiert. Franz kann nicht beten und er will nicht beten. Damit überführt er die über Christoph Kaufmann von Lavater herrührende SuD-Losung ‚Man kann, was man will, man will, was man kann‘ (vgl. Luserke 2010, 193) in ihre Schwundform, von der programmatischen Losung zum verzagten Eingeständnis der eigenen Unfähigkeit. Als die Räuber das Schloss schließlich stürmen, bringt sich Franz selbst um und exekutiert jene Phantasie, mit der Karl nur spielte.

Am Ende ist Franz an sich selbst verzweifelt. Karl Moors Schicksal hingegen entwickelt sich weiter tragisch. Obgleich er von seinen Räubern fordert, „Erbarmung sei von nun an die Losung“ (V/2), ist er weit von einem erbarmenden Verhalten entfernt. Vielmehr kehrt er ein erbärmliches Handeln nach außen, das zeigt der Umgang mit Amalia. Sie erkennt im Räuberhauptmann ihren ehemaligen Geliebten, der sich für seine neue Identität und für seine Taten schämt. Amalia stilisiert sich wieder empfindsam geschlechterstereotyp und bezeichnet sich als „unschuldiges Lamm“ (ebd.). Mit verbaler und körperlicher Gewalt will Karl sich Amalias entledigen, sein Gemütszustand wechselt innerhalb kürzester Zeit von größter Aggression zu „ekstatischer Wonne“ (ebd.), die ihn auf die Knie fallen und heftig weinen lässt. Diese Idylle der liebenden Wiederfindung wird jäh unterbrochen durch den Anspruch der Räuber, Amalia als Beutegut der Männerbande zur Verfügung zu stellen. Dramaturgisch ist dieser Wechsel von S. wenig motiviert, denn waren die Räuber bislang stark auf ihren Anführer fixiert, so bleibt umso dunkler, weshalb sie dieser Wiedererkennung des Liebespaars mit solcher Feindseligkeit begegnen. Sie vermuten, dass Karl Moor seinen Treueschwur vergessen und der Räuberexistenz abschwören könnte. Doch Karl gibt dem Gruppendruck nach und tötet Amalia, das Lamm ist „geschlachtet“ (ebd.). Erst nach dieser Tat trennt sich Karl Moor von der Räuberbande, da er erkannt hat, „daß zwei Menschen wie ich den ganzen Bau der sittlichen Welt zu Grund richten würden“ (ebd.). Um die gesellschaftliche Ordnung wiederherzustellen, liefert er sich der Justiz aus. Die Räuber quittieren diese Konversion mit dem Vorwurf der „Groß-Mann-Sucht“ (ebd.). Deutlicher als jegliches moralphilosophische Lehrgebäude oder jegliche medizinische See-

lenkunde vermag die Literatur als Medium der anthropologischen Selbstreflexion zu taugen, indem sie alle weitgespannten Aspekte und Ambivalenzen der menschlichen Seele figurieren und gegeneinander ausspielen kann. Dabei enthält sich der Autor jeglicher moralisierenden Kommentierung im Stück und bricht mit der Konvention aufgeklärter Literatur, stets eine moraldidaktische Sentenz dem Text als Botschaft einschreiben zu müssen. Die *Räuber* stehen in einer literaturgeschichtlichen Linie mit den avantgardistischen Dramen des SuD, und auch beim jungen S. schlägt das Musterbeispiel von Goethes *Götz von Berlichingen* in diesem Punkt durch. Mit den *Räubern* ist der Abgesang auf den SuD angestimmt, mit großer Geste, mit großem Pathos und mit großer Literatur.

Werke

Schiller, Friedrich: Anthologie auf das Jahr 1782. Mit einem Nachwort hg. v. Matthias Luserke-Jaqui. Saarbrücken 2009. – NA 3 – NA 20 – NA 23 – FA 1 – FA 2.

Haller, Albrecht von: Die Alpen und andere Gedichte. Auswahl u. Nachwort v. Adalbert von Elschenbroich. Stuttgart 1984.

Schubart, Christian Friedrich Daniel: Zur Geschichte des menschlichen Herzens, in: ders.: Gesammelte Schriften und Schicksale. Stuttgart 1839. Reprint Hildesheim u.a. Bd. 6, 82–89 (ein Abdruck findet sich auch in: FA 2, 903–909).

Forschung

Alt, Peter-André: Schiller. Leben – Werk – Zeit. 2 Bde. München 2000.

Best, Otto F.: Gerechtigkeit für Spiegelberg, in: JbDSG 22 (1978), 277–302.

Beyer, Karen: „Schön wie ein Gott und männlich wie ein Held“. Zur Rolle des weiblichen Geschlechtscharakters für die Konstituierung des männlichen Aufklärungshelden in den frühen Dramen Schillers. Stuttgart 1993.

Blawid, Martin: Analyse der Männlichkeitsentwürfe in ausgewählten deutschen Dramentexten. Friedrich

- Schillers *Die Räuber*, in: ders.: Von Kraftmenschen und Schwächlingen. Literarische Männlichkeitsentwürfe bei Lessing, Goethe, Schiller und Mozart. Berlin 2011, 218–272.
- Borchmeyer, Dieter: Die Tragödie vom verlorenen Vater. Der Dramatiker Schiller und die Aufklärung – Das Beispiel der *Räuber*, in: Schiller. Angebot und Diskurs. Zugänge, Dichtung, Zeitgenossenschaft. Hg. v. Helmut Brandt. Berlin u. a. 1987, 160–184.
- Boyken, Thomas: Varianten einer protestierenden Männlichkeit (*Die Räuber*), in: ders.: „So will ich dir ein männlich Beispiel geben“. Männlichkeitsimaginationen im dramatischen Werk Friedrich Schillers. Würzburg 2014, 93–128.
- Darsow, Götz-Lothar: Mutige Strategien: Zur Publikationsgeschichte der *Räuber*, in: ders.: Friedrich Schiller. Stuttgart u. a. 2000, 31–37.
- El-Dandoush, Nagla: Affekt und Kalkül in Schillers *Die Räuber* (1781). Leidenschaft als Freigeisterei, in: dies.: Leidenschaft und Vernunft im Drama des Sturm und Drang. Dramatische als soziale Rollen. Würzburg 2004, 83–99.
- Gaier, Ulrich: Feinde der Gesellschaft: Schillers *Räuber*, in: Friedrich Schiller zwischen Historisierung und Aktualisierung. Hg. v. Alexander Rubel. Konstanz 2011, 25–46.
- Grätz, Katharina: Familien-Bande. *Die Räuber*, in: Schiller. Werk-Interpretationen. Hg. v. Günter Sasse. Heidelberg 2005, 11–34.
- Gray, Richard: Epistemic Conflict, Hermeneutical Disjunction and the Subl(im)ation of Revolt. A Sociosemiotic Investigation of Schiller's *Die Räuber*, in: Fictions of Culture. Essays in Honor of Walter H. Sokel. Hg. v. Steven Taubeneck. New York 1991, 53–93.
- Guthke, Karl S.: *Die Räuber*. Karl Moors Glück und Franz Moors Ende, in: ders.: Schillers Dramen. Idealismus und Skepsis. 2., um ein Zusatzkap. „Zehn Jahre später: Schiller im Schillerjahr“ erweiterte u. bearbeitete Aufl. Tübingen 2005, 3–64.
- Guthrie, John: Schiller's Early Styles. Language and Gesture in *Die Räuber*, in: The Modern Language Review 94.2 (1999), 438–459.
- Hart, Gail K.: Existential Muck: Romantic Borderlessness and Dissolving Dualisms in Schiller's *Die Räuber*, in: European Romantic Review 26.1 (2015), 35–44.
- Hecker, Max u. Julius Petersen (Hg.): Schillers Persönlichkeit. Urtheile seiner Zeitgenossen und Documente. Nachdruck d. Ausg. Weimar 1904–1909. Hildesheim u. a. 1976.
- Hinderer, Walter: *Die Räuber*, in: Interpretationen. Schillers Dramen. Hg. v. Walter Hinderer. Stuttgart 1992, 11–63.
- Hofmann, Michael: Friedrich Schiller. *Die Räuber*. Interpretationen. München 1996.
- Hofmann, Michael: *Die Räuber*, in: ders.: Schiller. Epoche – Werk – Wirkung. München 2003, 36–47.
- Kluge, Gerhard: Zwischen Seelenmechanik und Gefühlspathos. Umrisse zum Verständnis der Gestalt Amalias in *Die Räuber*. Analyse der Szene I,3, in: JbDSG 20 (1976), 184–207.
- Kohlroß, Christian: Schillers *Räuber* oder die Neu-erfindung der Subjektivität im Jahre 1782, in: ders.: Die poetische Erkundung der wirklichen Welt. Literarische Epistemologie (1800–2000). Bielefeld 2010, 71–86.
- Kraft, Günther: Historische Studien zu Schillers Schauspiel *Die Räuber*. Über eine mitteldeutsch-fränkische Räuberbande des 18. Jahrhunderts. Weimar 1959.
- Kytzler, Bernhard: Der unterdrückte Bogen B in den *Räubern*, in: Schiller heute. Hg. v. Hans-Jörg Knobloch u. Helmut Koopmann. Tübingen 1996, 75–82.
- Leidner, Alan C.: A Fleeting Sense of Germany. Schiller's *Die Räuber*, in: ders.: The Impatient Muse. Germany and the Sturm und Drang. London 1994, 78–91.
- Lipiński, Cezary: Neue Sicht auf alte Texte. Eine dekonstruktive *Räuber*-Analyse, in: Studia Germanica Gedanensia 9 (2001), 23–49.
- Luserke, Matthias: Die Bändigung der wilden Seele. Literatur und Leidenschaft in der Aufklärung. Stuttgart u. a. 1995.
- Luserke-Jaqui, Matthias (Hg.) unter Mitarbeit v. Grit Dommes: Schiller-Handbuch. Stuttgart u. a. 2005a.
- Luserke-Jaqui, Matthias: Friedrich Schiller. Tübingen 2005b.
- Luserke-Jaqui, Matthias: Friedrich Schiller: Dramen. Neue Wege der Forschung. Darmstadt 2009.
- Luserke, Matthias: Sturm und Drang. Autoren – Texte – Themen. Bibliographisch ergänzte Ausgabe. Stuttgart 2010.
- Mann, Michael: Sturm-und-Drang-Drama. Studien zu Schillers *Räubern*. Bern u. a. 1974.
- Maurer-Schmooch, Sybille: Deutsches Theater im 18. Jahrhundert. Tübingen 1982.
- Mertens, Martina: Bruderzwist im Drama: Die *Räuber*, in: dies.: Anthropolit und Anthropolit. Zur Eigenleistung von Darstellungsformen anthropologi-

schen Wissens bei Friedrich Schiller. Hannover 2014, 362–408.

Michelsen, Peter: Der Bruch mit der Vater-Welt. Studien zu Schillers *Räubern*. Heidelberg 1979.

Müller, Richard M.: Nachstrahl der Gottheit. Karl Moor, in: DVjs 63.4 (1989), 628–644.

Müller-Seidel, Walter: *Die Räuber*, in: ders.: Friedrich Schiller und die Politik. „Nicht das Große, nur das Menschliche geschehe“. München 2009, 60–83.

Mynarek, Markus: Spiritualität, Religion, Kirche in Schillers *Die Räuber*, in: ders.: Spiritualität – Religion – Kirche bei Friedrich Schiller. Essen 2012, 9–20.

Oberlin, Gerhard: Schiller 1781: *Die Räuber*. Die Zivilisiertheit des Bösen, in: ders.: Goethe, Schiller und das Unbewusste. Eine literaturpsychologische Studie. Gießen 2007, 105–172.

Obermeit, Werner: Psychologie um 1800. Berlin 1978.

Oellers, Norbert: *Die Räuber*, in: ders.: Schiller. Elend der Geschichte, Glanz der Kunst. Stuttgart 2006, 110–134.

Riedel, Wolfgang: Die Anthropologie des jungen Schiller. Zur Ideengeschichte der medizinischen Schriften und der *Philosophischen Briefe*. Würzburg 1985.

Riedel, Wolfgang: Die Aufklärung und das Unbewusste. Die Inversionen des Franz Moor, in JbDSG 37 (1993), 198–220.

Rochow, Christian: Karls Kutte. Zur politischen Funktion des Vaterbildes bei Schiller, in: GRM N.F. 45.2 (1995), 192–203.

Sautermeister, Gert: *Die Räuber. Ein Schauspiel* (1781), in: Luserke-Jaqui, Matthias (Hg.): Schiller-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart u. a. 2005, 1–45.

Sautermeister, Gert: *Die Räuber* – Generationenkonflikt und Terrorismus, in: Friedrich Schiller zum 250. Geburtstag. Philosophie, Literatur, Medizin und Politik. Würzburg 2014, 27–42.

Schäfer, Armin: Mord im politischen Affekt. Zu Friedrich Schillers *Die Räuber. Ein Schauspiel*. (Fünfter Akt. Zweyte Scene), in: Unzurechnungsfähigkeiten. Diskursivierungen unfreier Bewusstseinszustände seit dem 18. Jahrhundert. Hg. v. Michael Niehaus u. Hans-Walter Schmidt-Hannisa. Frankfurt a.M. 1998, 157–188.

Scherpe, Klaus R.: Friedrich Schiller: *Die Räuber*, in: Interpretationen. Dramen des Sturm und Drang. Erweiterte Ausgabe. Stuttgart 1997, 197–247.

Schings, Hans-Jürgen: Philosophie der Liebe und Tragödie des Universalhasses. *Die Räuber* im Kontext von

Schillers Jugendphilosophie (I), in: Jahrbuch des Wiener Goethe-Vereins 84/85 (1980/1981), 71–95.

Schlunk, Jürgen E.: Vertrauen als Ursache und Überwindung tragischer Verstrickung in Schillers *Räubern*. Zum Verständnis Karl Moors, in: JbDSG 27 (1983), 185–201.

Wacker, Manfred: Schillers *Räuber* und der Sturm und Drang. Stilkritische und typologische Überprüfung eines Epochenbegriffs. Göttingen 1973.

(Dieser Artikel ist eine stark gekürzte und überarbeitete Fassung von: Luserke-Jaqui 2005b, 35–63.)

Matthias Luserke-Jaqui

Die Reue nach der That, ein Schauspiel

V: Heinrich Leopold Wagner

E: vermutlich Frühjahr 1775

D: Frankfurt a.M. 1775

UA: Hamburg 5. 12. 1775

1775 erscheint *Die Reue nach der That* anonym in Frankfurt a.M. bei den Eichenbergischen Erben und stellt das erste größere dramatische Werk von H.L. Wagner dar. In den 1770er Jahren wird das Drama von mehreren Gruppen gespielt und erfreut sich als Bühnenstück einiger Beliebtheit. Die Uraufführung findet am 5. 12. 1775 durch Friedrich Ludwig Schröder (1744–1816) in Hamburg statt, 1777 liefert Gustav Friedrich Wilhelm Großmann (1746–1796) eine Umarbeitung für die Seylerische Schauspieltruppe. Am 28. 12. 1779 sowie am 27. 7. 1780 wird das Stück unter dem Titel *Der Familienstolz* in Mannheim aufgeführt und am 29. 9. 1781 als *Der Familienstolz oder die Reue nach der That. Ein Schauspiel in fünf Aufzügen von Grossmann nach Wagner* von der unter Großmanns Leitung stehenden Kurkölnischen Hoftruppe in Kassel (vgl. Schmidt 1875, 20). Thematisch behandelt *Die Reue*

nach der That eine Liebe jenseits der Ständesschränken und knüpft intertextuell an Werke wie Shakespeares (1564–1616) *Romeo und Julia* (1597), Lessings (1729–1781) *Minna von Barnhelm* (1767) und Goethes *Werther* (1774) an.

Die im Titel bereits angekündigte Reue nach der Tat bezieht sich auf die durch „Eigennutz, Stolz, Neid“ (Wagner 1775, 106) charakterisierte und mit rigidem Ständesdünkel behaftete Justizrätin Langen, die mit List und Tücke die Heiratspläne ihres Sohnes, des Assessors Fritz Langen, zu verhindern sucht. Dieser liebt die Tochter des kaiserlichen Kutschers Walz und erklärt entgegen dem Verbot der Mutter, er werde Fridericke auch ohne ihre Zustimmung heiraten, da er „lieber arm und unglücklich seyn“ wolle, als „meinem trauten Mädchen meiner Liebe entsagen“. (Ebd., 107f.) Weil die despotischen Drohungen der Justizrätin ohne Aussicht auf Erfolg bleiben, scheut diese sich nicht davor, vor der Kaiserin Maria Theresia einen Fußfall zu tun und die Mesalliance anzuzeigen. Dies hat zur Folge, dass man die Liebenden gewaltsam voneinander trennt: Fridericke wird ins Kloster gesperrt und Langen, nachdem sein Gnadengesuch bei der Kaiserin erfolglos geblieben war und er seiner Liebe zu Fridericke nicht abschwören will, arretiert. Durch die mit aller Härte vollzogene Trennung drohen die Liebenden an den Umständen „psychisch und physisch zugrunde zu gehen“ (Gerecke 2001, 317). Fridericke wird infolgedessen „so dürr, wie der Schatten an der Wand, und so blaß, wie ein Innschlittkuchen“ (Wagner 1775, 118), Langen bricht psychisch zusammen, ist, so die Regieanweisung, „blaß und hager, mit stierem Blick“ (ebd., 124) und wird von Wahnvorstellungen heimgesucht. Dem retardierenden Moment entsprechend, verliert die tragische Handlung kurzzeitig an Dynamik und

die Möglichkeit eines (vermeintlich) guten Ausgangs stellt sich in Aussicht, da die Intrige der Justizrätin nicht unentdeckt bleibt: Diese wird, initiiert von Langens treuem Freund Werner, vom Staatsrat von Dowell bei der Kaiserin angezeigt, was zur Folge hat, dass man Fridericke freilässt, Langen zum Justizrat befördert und die Heirat gestattet. Im Zuge dessen erkennt die Geheimrätin ihr Vergehen an den Liebenden und bittet ihren Sohn um Verzeihung. Als Fridericke freigelassen aus dem Kloster erscheint und man ihr den Brief des Staatsrats zeigt, kippt die Handlung erneut: Fridericke hat aus Verzweiflung bereits Gift genommen und stirbt in Langens Armen, während die Justizrätin sie „mit Thränen in den Augen“ umarmt und beide sich gegenseitig im letzten Moment „Meine Tochter“ und „Meine Mutter!“ heißen. (Ebd., 137) Auch Langen will sich daraufhin das Leben nehmen und stürzt aus dem Raum – ein Feldscher, der hinzukommt, kommentiert dies nüchtern mit den Worten: „Mit dem ists aus – der kann nicht wieder zurecht kommen“ (ebd., 139). Das Drama endet damit, dass die Geheimrätin beim Anblick ihrer Gräueltaten ebenfalls zugrunde geht; sie erleidet einen Anfall von Raserei und wird wahnsinnig.

Die Reue nach der That ist atektonisch in sechs Akten aufgebaut, verzichtet innerhalb dieser auf eine Szeneneinteilung und verwirft dabei die Einheit von Zeit und Ort: Die Handlung geht über eine Dauer von drei Wochen hinaus und ist lokalisiert im zeitgenössischen Wien. Dabei sind bis auf den fünften Akt, der auf einem öffentlichen Platz spielt, alle Akte in die Privaträume der Familien verlegt (erster und letzter Akt spielen in Langens Studierstube, der dritte im Speisezimmer, der zweite und vierte Akt im Haus des Kutschers). Auf sprachlicher Ebene wird das Drama durch eine „auf Wirklichkeitsnähe abzielende Kont-

rastierung verschiedener Sprachebenen (vom empfindsamen über empathisch bewegten bis hin zum volkstümlich-derben Stil)“ (Gerrecke 2001, 316) gekennzeichnet, was auf die neue Formsprache der SuD-Autoren verweist und sich auch in anderen Werken W.s wie *Die Kindermörderin* (1776) oder *Leben und Tod Sebastian Silligs* (1776) wiederfinden lässt. Darüber hinaus lässt W. auch den Adel und die niederen Stände zu Wort kommen – die Bediensteten, Juden und Randgruppen, sodass das Figurenensemble die ganze Palette der verschiedenen Schichten beinhaltet, wenngleich das bürgerliche Milieu vorherrschend ist.

Im Kontext des SuD stellt die Familie ein konjunkturelles Thema dar, das in vielen Dramen der Zeit verhandelt wird. Auch in *Die Reue nach der That* bildet die Familienthematik das entscheidende Sujet. Voraus geht dem Drama W.s rührseliger Einakter *Der wohlthätige Unbekannte, eine Familien-Scene* (1775), bei dem die Handlung auf „den einen Augenblick der Wiederherstellung einer familialen Gemeinschaft [zielt], in der allen äußeren Widerständen zum Trotz uneigennützig Liebe und Rechtschaffenheit triumphieren“ (Sørensen 1984, 131). In *Die Reue nach der That* wird die Familie des kaiserlichen Kutschers Walz mit den Töchtern Fridericke und Lenchen der Familie des höheren Bürgertums mit der verwitweten Justizrätin, Langen und dessen jüngeren Geschwistern Christian und Caroline gegenübergestellt, wobei beide Familien zusätzlich über Bedienstete verfügen: Zur Familie Langen gehören der Diener Wilhelm und die französische Gouvernante, die für die Erziehung von Caroline verantwortlich ist, dem Kutscher hingegen ist der Reitknecht Karl zugehörig. Insgesamt sind beide Familien in die über bzw. unter ihnen liegenden Schichten der Wiener Gesellschaft eingebettet. Während

sich über der Familie Langen die adlige Welt befindet und über dieser wiederum der Hof, angeführt von Kaiser Josef und Kaiserin Maria Theresia, unterstehen der Familie Walz „die Bediensteten und die Elenden, die am Rand der bürgerlichen Welt ein rechtloses Dasein fristen, wie die Juden und die Bettler“ (ebd.). Dabei ist die Kutscherfamilie eindeutig patriarchalisch strukturiert. Walz hat unhinterfragt die Position des Hausherrn inne, wenngleich er dabei nicht zwingend negativ konnotiert ist, da sich hinter seinem ständischen Selbstbewusstsein und seinen polternd-resoluten Zügen auch eine weiche Seite verbirgt. Allgemein weist er in seiner Vaterrolle die für den SuD typische Ausprägung auf: Die „ungekünstelte Einfachheit der Sitten, die derbe Aufrichtigkeit der Gesinnung, sowie der farben- und bilderreiche Grobianismus der Sprache“ stehen für den Hausvater im SuD und einer „als ein Stück ursprünglicher Natur in einer sonst durch die Zivilisation vielfach verdorbenen Umwelt“. (Ebd., 132) So kann Walz in der Ausübung seiner Umgangsform, in Ton und Sprache gegenüber seiner Familie als „ein Vorläufer nicht nur von Meister Humbrecht, sondern auch von Musikus Miller und anderen kleinbürgerlichen Hausvätern in der Literatur dieser Zeit“ (ebd.) gesehen werden. Demgegenüber spiegeln Fridericke und Lenchen das Bild der bürgerlichen, braven und empfindsamen Tochter wider. Fridericke wird als „arbeitsam, still, eingezogen, häuslich“ (Wagner 1775, 46) beschrieben, was auf eine erwartungsgemäße Internalisierung der familialen Wertvorstellungen hindeutet (vgl. Sørensen 1984, 131 f.). Man sieht in ihr „die liebe unverdorben Natur! wie sie aus den Händen des Schöpfers kam“ (Wagner 1775, 47), an der man zugleich „ihre unschuldige durch keine Romanenlektür, keine Kenntniß der sogenannten großen

Welt verdorbne Miene“ (ebd., 69) rühmt. Parallelen werden zu Evchen Humbrecht aus der *Kindermörderin* erkennbar, die im Drama als „simple Natur“ bezeichnet und von den „gefirnißten Puppen“ abgegrenzt wird. (Wagner 1997, 34 f.) Inwieweit Fridericke dabei jedoch die für den SuD spezifische Tochterrolle bedient, ist fraglich, denn obgleich sie zwar die kleinbürgerlichen Frauentugenden der Zeit vertritt, verfügt sie doch gleichzeitig über ausreichend Selbstbewusstsein, wenn sie „ohne Scheu vor der väterlichen Autorität und rein aus einem Liebesimpuls handelt“ und auf freie Wahl des Mannes besteht, wonach ihr eine „einfache bürgerliche Mentalität“ abgesprochen werden muss. (McCarthy 2006, 259) Das Pendant zur liebevoll verbundenen Familie Walz stellt die Familie der Justizrätin dar. Diese Muttergestalt hat W. „bis zur Karikatur [...] als einen wahren Ausbund von sozialer Eitelkeit und hemmungslosem Snobismus gezeichnet.“ (Sørensen 1984, 133) Auffällig sind hier vor allem die unüblichen familiären Herrschaftsverhältnisse, da Langen nach dem Tod des Vaters zwar die (vermeintliche) Position des Familienoberhaupts eingenommen hat (er versorgt die Familie finanziell und fungiert für die jüngeren Geschwister als väterlicher Ersatz), dessen ungeachtet agiert die Geheimrätin jedoch nach wie vor als elterliche Autoritätsperson und verlangt „vom Assessor unbedingten kindlichen Gehorsam“ (ebd.). Bezeichnend ist zudem das grotesk wirkende Verhältnis der Justizrätin zu ihrer Tochter Caroline, die dieselben egomanen Züge aufweist wie die Mutter. Das volle Ausmaß einer fehlgeleiteten Erziehung wird deutlich mit Carolines Bemerkung: „Mama! nicht wahr, wenn der Bruder stirbt, da müssen wir trauren, und da bekomm ich ein schwarz Kleid?“ (Wagner 1775, 114) In diesen Zusammenhang lässt sich auch das Gespräch zwischen der franzö-

sischen Gouvernante, der Geheimrätin und Werner im dritten Akt über die Aspekte einer verkehrten Kindererziehung einordnen, mit dem W. didaktisch-moralische Zwecke, die an Rousseau (1712–1778) erinnern, verfolgt. Bemerkenswert ist darüber hinaus, dass mit der Justizrätin der Archetypus der Rabenmutter verkörpert wird, während der entsprechende Gegenpart der liebevollen Mutter auf Seiten der Familie Walz fehlt, sodass diesem Muttertypus nur Maria Theresia als „unsre gütige Landesmutter“ (ebd., 40) gegenübergestellt ist. Diese wird zwar über den gesamten Handlungsverlauf hinweg als huldreiche Monarchin glorifiziert – da sie aber nicht Teil der bürgerlichen Sphäre ist, sondern sich vielmehr in einer abstrakten befindet, hat am Ende nur die Figur der grässlichen Mutter Bestand, die damit einen bedeutungstragenden Kontrast zur Vaterfigur bildet. In diesem Kontext stellt sich die Frage, inwiefern eine Funktionalisierung von Weiblichkeit als Assoziation einer negativ konnotierten Alterität zum Vater vorhanden ist.

Insgesamt zählt *Die Reue nach der That* neben der *Kindermörderin* und Lenzens *Der Hofmeister* (1774) und *Die Soldaten* (1776) zu einem der ersten sozialen Dramen der Literaturgeschichte, wobei die Kritik auf die Darstellung einer bürgerlichen „Funktionselite“ und deren „üblich[e] Tugendvorstellungen“ zielt. (McCarthy 2006, 259) Sozialkritische Töne werden insbesondere dann laut, wenn W. das Schicksal eines auf Almosen angewiesenen Juden und das eines Bettelweibs aufzeigt und damit Parallelhandlungen konstruiert, die einerseits die Folgen beschwören und andererseits den sozialen Abstieg vorausdeuten, wenn „sich die Eltern gegen die Partnerwahl des Sohnes wenden (im Fall des Juden), oder wenn die Kindererziehung schief geht (im Fall des Bettelweibs)“ (ebd., 261). Es wird

deutlich, dass „die Gesellschaftskritik und das Bekenntnis zu den familialen Wertvorstellungen, die in Merciers von W. übersetzter Schrift *Neuer Versuch über die Schauspielkunst* (1776) [frz. *Du Théâtre ou nouvel essai sur l'Art Dramatique*, 1773] noch nebeneinander unverbunden auftraten“, in *Die Reue nach der That* miteinander verknüpft werden und W. dies als einen „strukturbestimmenden Antagonismus dramatisch gestaltet“. (Sørensen 1984, 142) Indessen ist „nur noch die patriarchalische Familie des Kleinbürgertums intakt; sie erweist sich als der Hort familialer und humaner Werte“ (ebd., 135). Im Hinblick auf die Darstellung der Kaiserin zielt die von Mercier (1740–1814) geforderte Adelskritik im Stück einzig auf den niederen Adel; eine Kritik an der politischen Herrschaftsordnung bleibt aus.

Die zeitgenössische Rezeption des Dramas ist zweigeteilt: Das Stück wird von der Zensur in Wien verboten, vermutlich, da sich eine Geschichte dieser Art tatsächlich dort so zugetragen haben soll und zu viele lokale Parallelen vorherrschen, die für die Wiener Gesellschaft als zu skandalös eingestuft werden (vgl. Schubart 1775, 692). Eine positive Besprechung findet sich unter anderem von Schubart in der *Teutschen Chronik* von 1775, der dem Schauspiel insgesamt attestiert, gelungen zu sein: „Kurz, ich behaupte, daß unsre Bühne durch dieses Schauspiel wirklich bereichert worden“ (ebd., 693). Schubart lobt vor allem die Darstellung der Justizrätin sowie die Diskussion über moderne Kindererziehung, bei der besonders die Inszenierung der französischen Gouvernante besticht (vgl. ebd.). Überwiegend negativ fällt hingegen eine Rezension im *Almanach der deutschen Musen auf das Jahr 1777* aus. Der Rezensent rügt dabei, dass „die Reue der grausamen Mutter [...] zu den theatralischen Bekehrun-

gen [gehöre], die keinen Glauben finden, und keine Wirkung thun“ (*Almanach der deutschen Musen* 1777, 83f.). Während noch „die Spuren von Anlage zu einem guten Dialoge (vornehmlich im Komischen)“ gelobt werden, stehe dem gegenüber, dass „der Verfasser nicht mehr auf denkwürdige Charaktere, auf Entwicklung derselben, auf Situationen bedacht gewesen ist.“ (Ebd., 83)

Mit der Wiederentdeckung W.s durch Erich Schmidt gegen Ende des 19. Jh.s erfährt auch *Die Reue nach der That* eine wissenschaftliche Begutachtung. Schmidt, der in W. tendenziell einen Autor „dritten und vierten Ranges“ (Schmidt 1879, VI) sieht, dessen Œuvre Schmidts Kriterien zum Großteil nicht standhält, erkennt in dem Drama jedoch „einen unreifen, doch in volksthümlicher Genrehaftigkeit vielversprechenden Versuch [...], [der] zu *Kabale und Liebe* emporführt“ (Schmidt 1896, 504). 1981, fast 100 Jahre später, fokussiert Elisabeth Genton in ihrer W.-Monografie das Drama, mit dem W. für Genton sein dramatisches Talent zu erkennen gibt und als Dramatiker reüssiert (vgl. Genton 1981, 163). 1984 untersucht Bengt Algot Sørensen die Stellung des Patriarchalismus im Drama des 18. Jh.s und betrachtet neben anderen Werken der Zeit auch *Die Reue nach der That*, wobei er die Familienkonstellationen und Rollenzuschreibungen sowie deren Macht- und Herrschaftsverhältnisse näher beleuchtet. Wolfgang Wittkowski wirbt 1994 mit seinem *Plädoyer für die Dramen Heinrich Leopold Wagners* bereits im Titel dafür, sich mit diesen vermehrt auseinanderzusetzen; er verweist darauf, dass W. „avantgardistisch wie gleichzeitig nur Lenz [...] an den Hauptfiguren scheinbar unvereinbar gegensätzliche Züge“ vereinbare und dabei „raffiniert mit verdeckter Zeichengebung durch Namen, Zeitangaben, Parallelen“ arbeite. (Wittkow-

ski 1994, 152) Maria Zaffarana legt in ihrer Arbeit von 2012 den Fokus auf Fritz Langen und dessen destruktive Entwicklung, wobei sich ihre Analyse vor allem mit den Motiven des Freitods im Drama beschäftigt, in dem sie von Anfang an eine „suizidale Prädisposition der [!] tragischen Helden“ (Zaffarana 2012, 156) erkennt.

In summa lassen sich in der W.-Forschung überwiegend Beiträge verzeichnen, die das Drama nur in den Gesamtzusammenhang von Leben und Werk W.s einordnen, dabei aber nicht näher auf das Drama selbst eingehen. In der Regel wird *Die Reue nach der That* mit der *Kindermörderin* in einen Konnex gestellt, da beide Bürgerlichen Trauerspiele stofflich und motivisch eng miteinander verbunden sind. Während sich in der Forschung eine intensive Auseinandersetzung mit der *Kindermörderin* konstatieren lässt, findet sich zu der *Reue nach der That* nur marginal Forschungsliteratur. Dabei nimmt das Werk im Kontext von W.s Gesamtwerk eine wichtige Stellung ein, da er mit diesem Drama vieles antizipiert und konturiert, was ein Jahr später in der *Kindermörderin* gipfelt: Während *Die Reue nach der That* die Ehe zwischen Vertretern verschiedener Stände als Hauptmotiv hat und sich die Katastrophe „nur auf Grund widriger Handlungselemente konstruiert“ (Fechner 1997, 165), werden in der *Kindermörderin* schärfere politische und sozialkritische Aspekte laut. So wurde die Bedeutung der *Reue nach der That* als soziales Drama, als Beitrag zur SuD-Dramatik, aber auch als konstitutives Werk im Kontext von W.s Œuvre bislang nur berührt, eine tiefgreifende Erforschung steht diesbezüglich noch aus.

Werke

[Wagner, Heinrich Leopold]: *Die Reue nach der That*, ein Schauspiel. Frankfurt am Mayn bey den Eichenbergischen Erben 1775. – Gesammelte Werke in 5 Bdn. Heinrich Leopold Wagner. Zum 1. Mal vollst. hg. durch Leopold Hirschberg. Bd. 1. Dramen I. Potsdam 1923 (nur Bd. 1 erschienen). – *Die Kindermörderin*. Ein Trauerspiel. Im Anhang: Auszüge aus der Bearbeitung von K.G. Lessing (1777) und der Umarbeitung von H.L. Wagner (1779) sowie Dokumente zur Wirkungsgeschichte. Hg. v. Jörg-Ulrich Fechner. Bibliographisch ergänzte Ausgabe. Stuttgart 1997. – *Die Reue nach der That*. Drama in sechs Akten. Vollständige Neuausgabe mit einer Biographie des Autors. Hg. v. Karl-Maria Guth. Berlin 2015.

Almanach der deutschen Musen auf das Jahr 1777. Leipzig 1777, 83 f.

[Anonym:] [Rezension zu: *Die Reue nach der That*. Ein Schauspiel, in: Theater der Deutschen. Bd. 17. Königsberg u. a. 1776, [233]–334.

Schubart, Christian Friedrich Daniel: „Literatur“, in: Teutsche Chronik 2. Jg., 87. St., 31. 10. 1775, 692 f.

Forschung

Fechner, Jörg-Ulrich: Nachwort, in: Heinrich Leopold Wagner: *Die Kindermörderin*. Ein Trauerspiel. Im Anhang: Auszüge aus der Bearbeitung von K.G. Lessing (1777) und der Umarbeitung von H.L. Wagner (1779) sowie Dokumente zur Wirkungsgeschichte. Hg. v. Jörg-Ulrich Fechner. Bibliographisch ergänzte Ausgabe. Stuttgart 1997, 163–174.

Genton, Elisabeth: *La vie et les opinions de Heinrich Leopold Wagner (1747–1779)*. Frankfurt a.M. 1981.

Gerecke, Anne-Bitt: *Die Reue nach der That*. Ein Schauspiel. Frankfurt am Mayn 1775, in: *Dramenlexikon des 18. Jahrhunderts*. Hg. v. Heide Hollmer u. Albert Meier. München 2001, 316 f.

Hart, Gail K.: *Die Reue nach der That* and *Die Kindsmörderin*. Heinrich Leopold Wagner's Standards of Critical Deviancy, in: *Tragedy in Paradise: Family and Gender Politics in German Bourgeois Tragedy, 1750–1850*. Ed. by Gail K. Hart. Columbia 1996, 77–91.

McCarthy, Johan A.: Faktum und Fiktion. Die Darstellung bürgerlicher Schichten zur Zeit des Sturm und Drang, in: *Bürgerlichkeit im 18. Jahrhundert*. Hg. v. Hans Edwin Friedrich, Fotis Jannidis u. Marianne Willems. Tübingen 2006, 241–267.

Schmidt, Erich: Heinrich Leopold Wagner, Goethes Jugendgenosse. Jena 1875. 2. völlig umgearbeitete Aufl. Leipzig 1879.

Schmidt, Erich: Wagner, Heinrich Leopold, in: ADB 40 (1896), 502–506.

Sørensen, Bengt Algot: Herrschaft und Zärtlichkeit. Der Patriarchalismus und das Drama im 18. Jahrhundert. München 1984, 130–142.

Wittkowski, Wolfgang: Plädoyer für die Dramen Heinrich Leopold Wagners, in: Literaturwissenschaftliches Jahrbuch 35 (1994), 151–180 (erschieden ebenfalls in: ders.: Hausväter im Drama Lessings und des Sturms und Drangs. Frankfurt a.M. 2013, 267–304).

Zaffarana, Maria: Heinrich Leopold Wagner: *Die Reue nach der That* – Freitod als Weltflucht, in: dies.: „Nah am Grabe ward mir's heller“: das Motiv des Freitods in Goethes *Werther* und bei seinen dramatischen Nachfolgern. Bonn 2012, 155–172.

Lisa Wille

Die schlimmen Monarchen

V: Friedrich Schiller

E: 1779–1781

D: *Anthologie auf das Jahr 1782*, Stuttgart 1782

Eine exakte Entstehungszeit dieses Gedichts, von dem kein Manuskript erhalten ist, lässt sich nicht angeben. Schiller hat *Die schlimmen Monarchen* erstmals im Februar 1782 in seiner *Anthologie auf das Jahr 1782* auf den Seiten 244 bis 250 veröffentlicht, unterzeichnet mit dem Kürzel „Y“. „Sehr wahrscheinlich“ ist, dass sich S. durch das Gedicht *Die Gruft der Fürsten* von Christian Friedrich Daniel Schubart „anregen ließ“ (Kurscheidt 1996, 32), das 1779 entstand und zuerst 1780 in Heinrich Wagners (1747–1814) *Frankfurter Musenalmanach auf das Jahr 1781* veröffentlicht und später unter dem Titel *Die Fürstengruft* nachgedruckt wurde. Möglicherweise hat S. Schubarts Gedicht auch schon in der Handschrift gekannt. Ob man aber tatsäch-

lich von einer „Abhängigkeit des Schiller-schen Gedichts von dem Schubarts“ (NA 2 IIA, 117) sprechen kann, bleibt dahingestellt. „Wenig glaubhaft“ (Kurscheidt 1996, 32) hingegen scheint es, dass sich Schubart durch S.s Gedicht anregen ließ. Deshalb nimmt man als Entstehungszeit die Jahre zwischen frühestens 1779 und spätestens 1781 an. S. hat möglicherweise noch als Karlsschüler an diesem Gedicht gearbeitet. Ein thematischer Zusammenhang mit Schubarts Gedicht jedenfalls „liegt auf der Hand“ (ebd., 31).

Die schlimmen Monarchen stehen im Kontext der *Anthologie* von den nur fünf Zeilen umfassenden lyrischen Fragmenten *Die Gruft der Könige* und *Triumphgesang der Hölle* S.s (vgl. FA 1, 725), deren Entstehungszeit vermutlich in die Jahre 1778/1779 fällt. 1779/1780 ist wiederum jene Zeit, in der auch S.s frühe Dramen *Die Räuber* (1781) und die *Semele* (1782) entstanden sind. Beides Stücke, die im Sprachgestus des SuD geschrieben sind und ein zentrales Thema des SuD – die Autoritätskritik – aufgreifen. Das Thema der Fürstengruft ist ein zeitgenössisch sehr beliebtes literarisches Motiv (vgl. ebd., 1403), ebenso gibt es schon im frühen 18. Jh. etliche herrschaftskritische Gedichte wie etwa die *Kaiser-Krone* und *Die Sonne* (jeweils 1721) von Brockes (1680–1747) oder *Über die Ehre* (1728) von Albrecht von Haller (1708–1777) (zu den Nachweisen vgl. NA 2 IIA, 117–121). S. kündigt allerdings in seinem Gedicht eine rhetorische oder bildliche Mäßigung auf.

Im November 1781 begegnet S. erstmals Schubart, als er den ohne Gerichtsurteil Gefangenen in seiner Kerkerhaft auf dem Hohe-nasperg besucht. Schubarts Ambivalenz von scharfsinniger politischer Erkenntnis auf der einen und Zugeständnissen an gesellschaftliche und ästhetische Erwartungen seiner Zeit auf der anderen Seite wird besonders in

der *Fürstengruft* deutlich. Darin werden die schlechten Fürsten, die tyrannisch herrschen haben, am jüngsten Tag dem Gericht Gottes zugeführt, während die besseren Fürsten nach ihrem Tod mit ewiger Herrschaft belohnt werden: „Ihr seid zu herrschen werth“ (Schubart 1978, 43). Während Schubarts Kritik an gesellschaftlichen und politischen Verhältnissen aber immer nur so weit geht, wie es mit seinem pietistischem Weltbild vereinbar erscheint, tritt S.s Gedicht wesentlich respektloser, geradezu antiabsolutistisch auf – es ist der Gestus des selbstbewussten, zur Selbstherrlichkeit neigenden SuD-Genies. Er trägt seine Herrschaftskritik radikal im Ton vor. Die kritisierten Monarchen werden als „Erdengötter“ (Schiller 2009, 244) und „Gottes Riesenpuppen“ (ebd., 248) titulierte, die mit „pomp[en]de[m] Getöse“ (ebd., 244) ihren „Spleen“ (ebd., 245) ausleben – unmissverständlich kann Herrschaftskritik kaum ausfallen. Doch im Unterschied zu Schubarts versöhnlichem Schluss mit seinem Appell an die guten, also aufgeklärten Vertreter des Absolutismus, wendet der junge S. die Richtung seines Angriffs in der Schlussstrophe und droht mit der Verheißung: „Aber zittert für des Liedes Sprache, / Kühnlich durch den Purpur bohrt der Pfeil der Rache / Fürstenherzen kalt.“ (NA 1, 127) Das Gedicht vollzieht damit einen Perspektivenwechsel. Während zu Beginn des Gedichts der Gesang „zittert“ (Schiller 2009, 244) – der Poet also ‚eingeschüchtert‘, ‚ängstlich‘ ist –, sollen sich am Ende Fürsten und Könige direkt angesprochen fühlen, sie sollen nun zittern vor der Macht der Poesie, die sich rächt für Unterdrückung und Willkür. S. spricht der Poesie damit eine politische Wirkung zu, die in erster Linie von dem ausgeprägten Selbstbewusstsein des jungen Autors zeugt und weniger einen gesellschaftlich-kulturellen Umgang beschreibt.

Das Gedicht ist durchaus konkret an den Duodezfürsten Herzog Karl Eugen von Württemberg (1728–1793) adressiert; das erschließt sich vor allem durch die versteckten Anspielungen auf Stuttgarter und Ludwigsburger Verhältnisse sowie auf das Tugendgelübde, das der Herzog an seinem 50. Geburtstag am 11. 2. 1778 öffentlich abgelegt hatte (vgl. Luserke-Jaqui 2005, 76). S. kommentiert dies sarkastisch: „Ihr bezahlt den Bankrott der Jugend / Mit Gelübden, und mit lächerlicher Tugend, / Die – Hanswurst erfand“ (Schiller 2009, 249). Darüber hinaus sind aber alle „schlimmen Monarchen“ (ebd., 244) angesprochen, der Plural im Titel garantiert diese Adressierungsoption. Und obwohl der Text eine appellative Struktur reklamiert, wonach die Könige erwachen sollen, ist abzusehen, dass die „Fürsten“, „Könige“ (ebd., 245) und „welken Majestäten“ (ebd., 247) – eben die schlimmen Monarchen – am Ende durch die Poesie zur Strecke gebracht werden. Man kann dies als Ausdruck eines beeindruckenden Selbstbewusstseins, das der junge S. gegen die schlimmen Monarchen mit Verve in Anspruch nimmt, begreifen. In seinem Aufsatz *Was kann eine gute stehende Schaubühne eigentlich wirken?* (1785) wird S. schreiben: „Die Gerichtsbarkeit der Bühne fängt an, wo das Gebiet der weltlichen Gesetze sich endigt. Wenn die Gerechtigkeit für Gold verblindet, und im Solde der Laster schwelgt, wenn die Frevel der Mächtigen ihrer Ohnmacht spotten, und Menschenfurcht den Arm der Obrigkeit bindet, übernimmt die Schaubühne Schwert und Waage, und reißt die Laster vor einen schrecklichen Richterstuhl. Das ganze Reich der Phantasie und Geschichte, Vergangenheit und Zukunft stehen ihrem Wink zu Gebot. Kühne Verbrecher, die längst schon im Staub vermodern, werden durch den allmächtigen Ruf der Dichtkunst jetzt vorge-

laden, und wiederholen zum schauervollen Unterricht der Nachwelt ein schändliches Leben.“ (FA 8, 190)

In der *Anthologie* findet sich auch das Schubarts Sohn Ludwig (1765–1811) zugeschriebene, dem Duktus S.’scher Jugendliryk durchaus vergleichbare vierzeilige Gedicht *Aufschrift einer Fürstengruft*: „Zurück! Hier ruhn die Erdenriesen, / Fern von dem Volk in ihrer Gruft – / Um mit dem Volk nicht auferstehn zu müssen, / Wenn einstens die Trompete ruft.“ (Schiller 2009, 48), in dem die Herrschaftskritik variiert wird.

In späteren Jahren distanzierte sich S. von seinem Jugendgedicht. „Persönliche Betroffenheit diktierte die Verse, nicht die Notwendigkeit künstlerischer Gestaltung“ (Kurscheidt 1996, 46). Allerdings gilt es zu berücksichtigen, dass das Generalthema des jungen S. die anthropologische Selbstvergewisserung ist (vgl. Luserke-Jaqui 2005) und dazu gehört für ihn, sich konsequent und mit allen zur Verfügung stehenden rhetorischen Mitteln gegen Herrscherwillkür, Machtmissbrauch und Autoritätsanmaßung zur Wehr zu setzen. Die Freiheit des Menschen ist in dieser stark vom SuD geprägten Lebensphase noch weit entfernt von ihrer metaphysischen Überhöhung in S.s nachkantischer Ära.

Werke

Schiller, Friedrich: Die schlimmen Monarchen, in: ders.: *Anthologie auf das Jahr 1782*. Mit einem Nachwort hg. v. Matthias Luserke-Jaqui. Saarbrücken 2009. – NA 1, 124–127. – NA 2 IIA, 117–121. – FA 1, 534–537. – FA 8, 185–200 [*Was kann eine gute stehende Schaubühne eigentlich wirken?*].

Schubart, Christian Friedrich Daniel: *Gedichte*. Aus der *Deutschen Chronik*. Hg. v. Ulrich Karthaus. Stuttgart 1978.

Forschung

Jonas, Fritz: *Erläuterungen der Jugendgedichte Schillers*. Berlin 1900, 129–132.

Kurscheidt, Georg: Die schlimmen Monarchen. Der zornige Dichter, in: *Interpretationen. Gedichte von Friedrich Schiller*. Hg. v. Norbert Oellers. Stuttgart 1996, 27–47.

Luserke-Jaqui, Matthias: *Friedrich Schiller*. Tübingen u. a. 2005, 195–197.

Matthias Luserke-Jaqui

Die Soldaten. Eine Komödie

V: Jakob Michael Reinhold Lenz

E: 1774/1775

D: Leipzig 1776

UA: Wien 9. 12. 1863 (u.d.T. *Soldatenliebchen*)

Die Soldaten sind das formal eigenständigste und am besten durchgeformte Drama von Lenz sowie das bedeutendste der sozialkritisch-realistischen Richtung des SuD, die sich im Unterschied zu den Genie- und Tatmenschen Dramen mit den Lebensverhältnissen gewöhnlicher Bürger auseinandersetzt. Die Gattungsbezeichnung ‚Komödie‘ ist im Sinne eines Gemäldes der menschlichen Gesellschaft zu verstehen; schwankhaft-komische und tragische Szenen stehen nebeneinander.

Das Stück entstand in Straßburg in den Jahren 1774/1775, das Autograph befindet sich in der Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz. L. hatte es am 23. 7. 1775 an Herder geschickt als „das Stück, das mein halbes Dasein mitnimmt. Es ist wahr und wird bleiben, mögen auch Jahrhunderte über meinen armen Schädel verachtungsvoll fortschreiten. Amen.“ (WuB 3, 329)

Herder reagierte spät, dann aber offenbar zustimmend; er regte eine Änderung der letzten Szene an, die L. annahm, indem er den Vorschlag der Einrichtung einer „Pflanz-

schule von Soldatenweibern“ (WuB 1, 733f.), wie es nunmehr heißt, ausschließlich dem Obristen in den Mund legte, während die Gräfin La Roche sich dagegen verwahrt. Durch Herder zum Druck eingereicht, erschienen die *Soldaten* auf L.s dringenden Wunsch hin ohne Nennung des Verfassers zur Ostermesse 1776 (vgl. ebd., 730); zu einem von L. am 20. 11. 1775 von Herder verlangten Aufschub der Drucklegung um ein Jahr kam es ebenso wenig wie zu einer von L. noch angeregten Verschleierung des Namens der Gräfin (vgl. Herder an L., 9. 3. 1776, WuB 3, 399). Auf die Bitte von L. hin bezeichnete sich ein Jahr später Friedrich Maximilian Klinger dem Verleger gegenüber als Verfasser der *Soldaten* (vgl. WuB 1, 732).

Kurz nach Erscheinen gab es eine kurze positive Rezension im *Almanach der deutschen Musen auf das Jahr 1777*; Boie (1744–1806) und Sophie von La Roche (1730–1807) äußerten brieflich moralische Vorbehalte, während Gottfried August Bürger ebenso nicht-öffentlich die Genauigkeit der Imagination würdigte (vgl. ebd.).

Der Rezensent der *Allgemeinen deutschen Bibliothek* stellt 1778 die *Soldaten* neben den *Hofmeister* (1774) und den *Neuen Menoza* (1774); die Identität des Verfassers scheint ihm also kein Geheimnis zu sein. Allerdings stünden die *Soldaten* geschmacklich und moralisch noch tief unter beiden anderen Stücken, vor allem wegen der Szene II/3, der schwankhaften Soldatenszenen und des Reformgesprächs. Gerügt wird vor allem die vermeintlich vulgäre Sprache. Was heute als raffinierte Technik indirekter Exposition erscheint, tut der Zeitgenosse als im Grunde überflüssige, „armselig[e] Buchstabierscene“ (I/1) ab (vgl. ebd., 490).

Wie Druckgeschichte und Rezeption der Zeitgenossen nahelegen, berührte das Werk

die Interessen etlicher lebender Personen; L. selbst fürchtete um eine Schädigung seines Rufs. Friedrich Georg von Kleist (1751–1800), der ältere der beiden kurländischen Barone, denen L. damals als Reisebegleiter und Hofmeister diente, hatte der Straßburger Juwelierstochter Cleophe Fiebig oder Fibich (1754–1820) (vgl. ebd., 731) die Ehe versprochen und sie unter dem Vorwand, von seinen Eltern die Heiratsurlaubnis einzuholen, 1774 verlassen. Zuvor hatte der Vater Cleophes ihm ein notarielles Heiratsversprechen abverlangt, dessen Text L. niedergeschrieben, möglicherweise auch entworfen hat (vgl. ebd., 734–737). Cleophe blieb ihr Leben lang unverheiratet. L. verliebte sich während der Wartezeit in sie; ähnlich auch der jüngere Kleist (1752–1787) (vgl. Hallensleben 1994, 236). Daraus mag sich der Umgang von L. mit Drucktermin und Autorschaft der *Soldaten* erklären; Herder gegenüber beteuerte er kurz vor Erscheinen, er habe „nichts als einige Farben des Details von ihr [Cleophe Fibich] entlehnt“ (L. an Herder, Ende März 1776, WuB 3, 416).

Der fünftaktige Handlungsablauf enthält erstaunlich viele Elemente klassischer Regelmäßigkeit hinsichtlich der Exposition und Zuspitzung der Hauptintrige; diese werden aber zugleich immer wieder gebrochen durch schwankhafte oder reflektierende Szenen. Insbesondere die Szenenfolge IV/4 bis IV/8 mit ihrer rasanten Beschleunigung des Handlungsablaufs wurde als Vorwegnahme einer Episierung des Theaters, gar von filmischen Mitteln, angesehen.

Mariane Wesener, die Tochter eines Galanteriewarenhändlers in Lille, ist mit dem Tuchhändler Stolzius verlobt. Desportes, ein Adliger im französischen Militärdienst, macht ihr Hoffnungen auf eine Heirat und weckt dadurch ihr Begehren sowie gesellschaftlichen Ehrgeiz bei ihr selbst und bei ihrem

Vater. Desportes verlässt sie jedoch. Um des guten Rufes willen bürgt ihr Vater für seine Schulden und setzt dabei sein Geschäft und das Wohlergehen der ganzen Familie aufs Spiel. Mariane lässt sich mit verschiedenen anderen Liebhabern aus dem Umkreis der Garnison in Armentières ein bzw. wird von ihnen eingefangen. Der Versuch einer Gräfin mit dem Namen und einigen Zügen der historischen Sophie von La Roche, Marianes Ruf zu retten, indem sie diese als Erzieherin in ihr Haus aufnimmt, scheitert, da Mariane von dort entflieht. Völlig mittellos sinkt sie zur Bettelhure herab und wird in einer erschütternden Wiedererkennungsszene von ihrem Vater wiedergefunden. Stolzius rächt ihr Schicksal, indem er Desportes mit Rattengift tötet und sich zugleich selbst das Leben nimmt. Die fortdauernde Fürsorge der Gräfin sowie des Obristen des Offizierskorps von Lille deutet am Ende eine Perspektive für die Familie Wesener an. Zugleich erkennen beide hinter Marianes Fall den allgemeinen gesellschaftlichen Missstand der Ehelosigkeit von Soldaten, dem durch die Einrichtung staatlicher Soldatenbordelle abgeholfen werden könnte. Ähnliche Gedanken hat L. in seiner Reformschrift *Über die Soldatenehen* (E: 1776, D: 1913) für eine praktische Ausführung auszuarbeiten versucht.

In die Haupthandlung eingeschaltet sind zum Teil grotesk schwankhafte Szenen, die das zügellose Treiben der Offiziere illustrieren. Die Tragik des Schicksals der Familie Wesener wird dadurch unterstrichen und gespiegelt. Weder tritt eine bloße Retardierung noch eine Entlastung durch Komik ein, zumal dort gerade die Machtlosigkeit und persönliche Schrullenhaftigkeit besonnener Figuren, die ‚aufklärerisch‘ und beschwichtigend wirken könnten, dargestellt werden (Feldprediger Eisenhardt, Hauptmann Pirzel). Sowohl die

bürgerlichen Kaufleute als auch die adligen Offiziere neigen zu gesellschaftlichem Risikoverhalten, gleichsam zur Spekulation mit dem Ziel der Triebabfuhr und/oder des gesellschaftlichen Gewinns („Ein Mädele jung ein Würfel ist“, WuB 1, II/3, 212); dieses Verhalten hat aber für die Ersteren weitaus gravierendere Folgen.

Der erste Akt führt in den Haushalt der Familie Wesener ein anhand der beiden zu Eifersüchteleien neigenden Töchter, der sentimental und zugleich gesellschaftlich ambitionierten Praktiken des (Liebes-)Briefschreibens, der Code-Differenz innerhalb des Bürgertums zwischen einem französisierenden, den höheren Stand adressierenden Sprachmischmasch und dem vertrauten umgangssprachlichen Tonfall. Einander gegenübergestellt werden Marianes bürgerlicher, gefühlsbetonter Liebhaber Stolzius, der bei seiner Mutter lebt und dessen Unwohlsein („mit verbundenem Kopf“, I/2 u. III/2) seine erst am Schluss durchbrochene Passivität symbolisiert, sowie andererseits Desportes, der routinierte adlige Verführer, dem es so gleich gelingt, Mariane hinter dem Rücken des Vaters in die ‚Komödie‘ zu führen. Wendepunkt des Aktes ist nur scheinbar die Szene I/5, in der Vater Wesener von dem Komödienbesuch erfährt, tatsächlich aber die folgende, in der sein ambivalentes Handeln offenbar wird: Einerseits fördert er Marianes Ehrgeiz („Kannst noch einmal gnädige Frau werden närrisches Kind“, I/6, 204), hält ihr andererseits aber als einzige Figur bis zuletzt die Treue („Mein armes Kind“, V/1, 241). Marianes Aktschlussmonolog, in dem sie das Schicksal herausfordert („Trifft mich’s so trifft mich’s, ich sterb nicht anders als gerne“, I/6, 204) wird in Szene V/2 wiederaufgenommen, wo ihr, hungernd auf der Flucht, der Tod zwar auch noch als Ausweg erscheint, von einem

raschen Sterben ohne Qualen aber nicht mehr die Rede ist.

Die Szene I/4 führt in die Lebensweise der Offiziere ein und stellt erstmals, von der Frage nach der moralischen Wirkung des Theaters ausgehend, die zentrale Schuldfrage, ob junge Frauen aus freien Stücken ‚zur Hure‘ würden oder ob man/Mann sie dazu mache. Mit dem Feldprediger Eisenhardt wird eine moralisch integre und vernünftige, zugleich aber ohnmächtige Figur eingeführt; mit Haudy der intrigante Offizier, der Marianes Verlobtem Zweifel an ihrer Treue einflößt. Genreszenen mit programmatisch-auflärerischem Gehalt wie diese aus dem Offizierskaffeehaus haben die zu kurz greifende Lesart der *Soldaten* als Exempel- oder Thesenstück begünstigt.

Die ersten beiden Szenen des zweiten Aktes zeigen die Demütigung des Stolzius vor den Offizieren in Armentières (II/2), welche ihn zugleich an Mariane zweifeln und den Rivalen Desportes flüchten machen. Das die zweite Szene einleitende Gespräch zwischen Eisenhardt und Hauptmann Pirzel, der Karikatur eines vernunftgläubigen Dogmatikers, stellt die Frage nach dem Menschen und macht im unkontrollierbaren und unbenennbaren „Blut“ (II/2, 207) dessen nicht-rationales Wesen aus. Derartige Passagen könnten Georg Büchner (1813–1837) bei seinem *Woyzeck* (E: 1836/1837, D: 1879) angeregt haben. Zugleich wird erkennbar, dass die Untergrabung von Stolzius’ Selbstvertrauen und schließlich seiner Existenz in eine ganze Reihe unterschiedlich folgenschwerer Intrigen und Streiche der Offiziere gehört. In Szene II/3 wird die Briefschreibeszene des Anfangs variiert; ein offenbar enttäuschter Brief des Stolzius an Mariane wird zum Anlass ausgelassenen Schäkerns mit Desportes, in dessen Bann diese hier ganz zu stehen scheint. Das Lied ihrer Großmutter sagt ihr

und allen jungen Mädchen dagegen „tausend Tränelein“ (II/3, 214) voraus.

Der dritte Akt bringt mit der Flucht des Desportes und Weseners Bürgschaft eine klassische Peripetie, mit dem Angebot der Gräfin, Mariane bei sich aufzunehmen, zugleich ein retardierendes Moment. Die Unausweichlichkeit der finalen Katastrophe lässt sich daran erkennen, dass Mariane im Verlauf dieses Aktes mit nicht weniger als vier Liebhabern zu tun hat, wie teils auf der Bühne gezeigt, teils durch andere Figuren mitgeteilt wird: mit Stolzius, Desportes, dem Offizier Mary und dem Sohn der Gräfin de la Roche. Der Versuch, Stolzius wieder zu versöhnen, wird wieder im Medium des Briefes angegangen, scheitert aber an der Rivalität zwischen beiden Schwestern. Dagegen lässt das Bemühen, Desportes noch umzustimmen und zurückzuholen, Mariane und ihren Vater wieder näher zusammenrücken. Durch Mary glaubt sie, Verbindung mit Desportes halten zu können, während der junge Graf ihr wiederum dazu dienen soll, Mary eifersüchtig zu machen. Indem sie selbst ihre Liebesbeziehungen weithin instrumentell definiert, drohen die Beziehungen innerhalb der Familie zu zerbrechen: Die Schwester Charlotte schimpft sie „Soldatenmensch“ (III/6, 224); die Mutter will sie „in der äußersten Verwirrung“ (III/9, 228) sich selbst überlassen. Scheinbar aufgefangen wird diese Entwicklung nur noch durch das Eingreifen der Gräfin, die zugleich ihren eigenen Sohn davor bewahren möchte, „lüderlich“ (III/8, 226) zu werden. Bedeutsam erscheint, dass alle nicht ausschließlich negativ gezeichneten Männerfiguren wie Wesener, Stolzius und der junge Graf jeweils mit weisen oder auch stark behütenden Mutterfiguren zusammenleben. Das Angebot der Gräfin an Mariane enthält mit der allgemeinen Reflexion über „die Liebe eines Offiziers“, der

sich von seinem „König“ „dafür [...] bezahlen läßt“, untreu zu sein, auch bereits in nuce das in der Schrift *Über die Soldatenehen* behandelte gesellschaftliche Problem. (III/10, 230)

Parallel bereitet Stolzius seine Rache vor, indem er sich bei Mary als Bediensteter anstellen lässt. Desportes enthüllt in einem Briefmonolog, dass er Mariane und Mary gleichfalls zur Absicherung seiner selbst instrumentalisieren möchte. Den obszönen und antisemitischen ‚practical jokes‘ der Offiziere (vgl. III/1) entspricht die Fortsetzung von Pirzels groteskem anthropologischem Diskurs, wonach während des ‚mechanischen‘ Exerzierens die Gedanken der Soldaten bei den „schönen Mädchens“ (III/4, 222) seien.

Der vierte Akt erweitert mit der raschen Aufeinanderfolge von oft nur aus wenigen Zeilen bestehenden Szenen sowie der Verwendung von Stimmen hinter der Bühne (vgl. IV/3) die Darstellungsmittel. Marianes Flucht aus der Obhut der Gräfin sowie das zerrissene Netz ihrer über mehrere Orte verstreuten menschlichen Beziehungen rechtfertigen die Beschleunigung der Handlung bis zur scheinbaren Simultaneität. Der resignierte Monolog der Gräfin, welcher dieser Flucht vorausgeht, zeigt, dass sie nicht als ihrer selbst gewisse aufgeklärte Dea ex Machina aufzufassen ist: Die rhetorische Frage, „was behält das Leben für Reiz übrig, wenn unsere Imagination nicht welchen hineinträgt“, und die erkannte Notwendigkeit, „ihr [Marianes] Herz, nicht ihren Verstand zu zwingen mir zu folgen“ (IV/3, 235), belegen die Unzulänglichkeit eines rein aufklärerischen sittlichen Erziehungsprogramms. L. entspricht dem durch die betont emotionalisierende Rhetorik seiner *Soldatenehen*. In der zitierten Szene geht dieser Reflexion die Entdeckung der Gräfin voraus, dass Mary Mariane noch nachstellt, was diese nicht gleich offen zugibt. Desportes dagegen

möchte sie nicht mehr sehen, sondern seinem Jäger überlassen (vgl. IV/4 u. IV/8); seine Schulden haben ihn unterdessen ins Gefängnis gebracht. Dem Offizier Mary scheint so etwas wie ein Gewissen zu schlagen („Ich bin schuld an allem“, IV/6, 236); Stolzius ist in seinen Racheplänen bis zur Beschaffung von Rattengift vorangekommen (vgl. IV/9 u. IV/11). Ein weiterer Offiziersschwank bildet gleichsam den Rahmen dieses Aktes. In grotesker Umkehrung der Relationen von Ständen und Lebensaltern gegenüber der Haupthandlung glaubt sich darin die alte Witwe Bischof von dem Offizier Rammmler geliebt.

Wie Stolzius und Mariane einander nie auf der Bühne begegnen, sondern nur brieflich, mitunter in Zusätzen zu Geschäftsbriefen (vgl. I/1) miteinander verkehren, so stehen im fünften Akt die Rache ihres einstigen Verlobten und das Wiederfinden Marianes durch ihren Vater, der sie zuerst für eine Bettlerin und Prostituierte hält, scheinbar unverbunden nebeneinander. Schwankte Stolzius noch vor dem Erwerb des Giftes zwischen Mord (an Desportes) und Selbstmord (vgl. IV/11), inszeniert er nun beides, wohl unter dem Eindruck von Desportes' Vorwürfen gegen Mariane, die dieser für seine Schulden verantwortlich macht, und vor allem wegen ihrer beabsichtigten Auslieferung an seinen, Desportes' Jäger (vgl. V/3). Auch Wesener und Mariane sind bei ihrem schließlichen Wiedererkennen „halb tot“ (V/4, 245) und müssen fortgetragen werden. Selbst in den Bühnenanweisungen dieser Szene wird Mariane bis zur letzten Replik nur als („verhüllte“) „Weibsperson“ (V/4, 244 f.) bezeichnet; in solchem Maße hat sie ihre persönliche Identität verloren.

War der Obriste Graf Spannheim bei seinem ersten Auftreten (vgl. I/4, bes. 198 f.) noch durchaus skeptisch gegenüber Eisenhardts Thesen von der moralischen Gefährlichkeit

des Theaters und bezweifelte, dass eine „Familie [...] noch je durch einen Offizier unglücklich geworden“ (I/4, 199) sei, so bekennt er in dem abschließenden Gespräch mit der Gräfin, durch den Fall Marianes „zehn Jahre älter“ (V/5, 245) geworden zu sein, und ist kurz davor, deren gerührte Tränen zu teilen. Als Information wird nachgetragen, Mariane „sei den Gewalttätigkeiten des verwünschten Jägers noch entkommen“ (V/5, 245 f.). Im Übrigen wendet das Gespräch sich dem Reformprojekt der vom König zu besoldenden, sich in Soldatenbordellen freiwillig aufopfernden ‚unglücklichen Frauenzimmer‘ zu, das durch mythische und historische Exempel überhöht wird zu einer etwas emphatischen Versöhnungsutopie.

Für die Aufführungsgeschichte der *Soldaten* sind wie für L.s Werke insgesamt die verspätete (Wieder-)Entdeckung, die Wirkung zunächst auf Büchner und dann erst wieder den Naturalismus charakteristisch; ähnlich wie beim *Hofmeister* gibt es einige wichtige Bearbeitungen, vor allem auch als Musikdrama. Generell hat die Bühne mit dem Reformgespräch (vgl. V/5) Schwierigkeiten, das häufig weggelassen, vor der Racheszene eingereiht, paraphrasiert oder als Pro- und Epilog auseinandergerissen wird.

Insbesondere mit ihren quasi-simultanen, momenthaft-kurze Handlungsausschnitte bietenden Szenen, aber auch mit ihrer Sensibilität für die gebrochene und ‚uneigentliche‘ Sprache einfacher Leute gelten die *Soldaten* als wichtige Inspirationsquelle für Georg Büchners Drama *Woyzeck*. Bis zu Brechts (1898–1956) Bearbeitung des *Hofmeister* (1950) sind die *Soldaten* – neben einigen Plautus-Bearbeitungen – das einzige größere Drama von L., das als spielbar gilt und einem breiteren Theaterpublikum bekannt wird (vgl. Genton 1966, 199). Ihre Theatergeschichte beginnt am

9. 12. 1863 am Wiener Burgtheater mit der Uraufführung des *Soldatenliebchen. Schauspiel in vier Acten. Zum Theil nach Lenz: Die Soldaten*, einer lustspielhaften Bearbeitung durch Eduard von Bauernfeld, welche die Handlung nach Magdeburg und Potsdam verlegt und versöhnlich mit einer Heirat durch den Offizier endet. Es kam nur zu drei Vorstellungen (vgl. ebd., 97; Winter 1987, 127). 1867 übertrug Friedrich Geßler (1844–1891) in seinem Drama *Reinhold Lenz* einige Szenen aus den *Soldaten* auf ein – in dieser Form fiktives – Verhältnis L.s zu Friederike Brion (1752–1813); der Dichter erscheint darin als Verführer Friederikes, der über ihrer Zurückweisung den Verstand verliert (vgl. Genton 1966, 117). Der naturalistische Dramatiker Max Halbe (1865–1944) würdigte in der *Gesellschaft* 1892 neben dem *Engländer* (1777) und *Die Freunde machen den Philosophen* (1776) auch die *Soldaten* als Vorbilder für ein ‚naturalistisches Charakterdrama‘ (vgl. Winter 1987, 129 f.) und plädierte bereits für eine Aufführung der *Soldaten* an der Berliner Freien Volksbühne (vgl. Genton 1966, 122).

Von den tatsächlich stattgefundenen Inszenierungen der klassischen Moderne scheint bereits die erste von Artur Kutscher (1878–1960) am Münchner Künstlertheater vom 28. 11. 1911 L.s Stil nahegekommen zu sein, indem sie Gewicht auf pantomimische Darstellungen legte und auf eine Akteinteilung verzichtete zugunsten einer ‚Staccato-Technik‘ der szenischen Erzählung. Grundlage hierfür war ein generell antiillusionistischer Aufführungsstil mit Reliefbühne und aufs Wesentlichste reduzierter Dekoration (vgl. ebd., 136 u. 140). Max Reinhardt (1873–1943) konnte am Deutschen Theater in Berlin (13. 10. 1916) rasche Szenenwechsel mit Hilfe der Drehbühne realisieren. Im Rahmen eines sogenannten Deutschen Zyklus unterschied-

licher Autoren strebte er für seine *Soldaten* (Aufführungstitel ohne den bestimmten Artikel) möglichst große historische Exaktheit in Kostümen und Bühnenbild sowie eine sehr genaue szenische Interpretation an. In manchem ging er dabei über L. deutlich hinaus, z. B. durch die Andeutung einer Vergewaltigung Marianes durch Desportes hinter der Bühne bereits in Szene II/3 (vgl. ebd., 155–161).

Ernst Leopold Stahl (1882–1949) brachte in seiner oft gespielten Bearbeitung (Premiere Barmen-Elberfeld, 11. 5. 1920) zum ersten Mal das Reformgespräch auf die Bühne, allerdings nicht als letzte Szene (vgl. ebd., 177–182). Jürgen Fehling (1885–1968) verzichtete 1926 am Berliner Schillertheater wieder darauf; er verlegte die Handlung an den Anfang des 19. Jh.s und mischte in einer wesentlich auf Lichtregie setzenden Inszenierung realistische und expressiv umgestaltete Dekorationselemente (vgl. ebd., 186–189).

Manfred Gurlitts (1890–1972) Oper von 1930, zu der der Komponist auch das Libretto schrieb, abstrahierte zugunsten des Liebesdramas weitgehend von gesellschaftskritischen Inhalten. Der Erstaufführung im Stadttheater Düsseldorf (9. 11. 1930) folgten Aufführungen in Berlin, Hamburg, Prag u. a. (vgl. ebd., 189–192). Dagegen hob Saladin Schmitts (1883–1951) Bochumer Inszenierung von 1937, Jahre nachdem die Nationalsozialisten Gurlitts Werke verboten hatten, die Standesgegensätze mit Hilfe einer Simultanbühne hervor, die dem bürgerlichen Stand die untere und den Offizieren die obere Etage zuordnete (vgl. ebd., 197 f.). 1953 steigerte Ernst Ginsberg (1904–1964) am Münchner Residenztheater dieses Prinzip bis zu sechs gleichzeitig sichtbaren Teilbühnenbildern, die besonders schnelle Szenenübergänge ermöglichten. Auch er verzichtete wieder auf das Reform-

gespräch (vgl. ebd., 221 f.). Genton vermutet, dass die Häufigkeit von Inszenierungen der *Soldaten* Anfang der 1950er Jahre im Westen mit der Wiederbewaffnungsdebatte zusammenhängen könnte (vgl. ebd., 223).

Demgegenüber inszenierte am Stadttheater Bautzen Adolf Gastl (1893–1960) am 23. 6. 1953 das Drama als revolutionäres Stück, einschließlich des wieder vor die Racheszene gerückten Reformgesprächs, und ebenso Hanns Matz (*1929) am 1. 7. 1961 in Gera, wobei die Figuren der Gräfin und des Obristen in ein ironisches Licht gerückt und ihr Gespräch zusätzlich in Prolog und Epilog aufgeteilt wurden (vgl. ebd., 224 ff.). Für beide Inszenierungen darf man einen prägenden Einfluss durch Brechts Bearbeitung des *Hofmeisters* mit dem Berliner Ensemble von 1950 vermuten. 1983 und 1984 gab es zumindest noch je eine weitere Inszenierung in der DDR. Im Westen zeigte das Bayerische Fernsehen am 25. 11. 1962 eine sprachlich modernisierte Bearbeitung von Harry Buckwitz (1904–1987), welche die Schlusszene an ihrem Ort beließ (vgl. ebd., 226 f.).

Stellvertretend für die internationale Bühnengeschichte sei schließlich noch eine Inszenierung der Übersetzung von Robert David MacDonald 1993 in Edinburgh genannt (vgl. Stephan u. Winter 1994, XIV).

Heinar Kipphardts (1922–1982) Bearbeitung der *Soldaten* wurde 1968 in Düsseldorf uraufgeführt (vgl. Winter 1987, 159). Bei ihm wird das Stück gestrafft und einer ‚aristotelischen‘ Dramatik wieder angenähert. Die Handlung erfährt durch eine eindeutiger Scheidung von Bürgern und Adel eine didaktisierende Interpretation: „Kipphardt streicht den Lenzschen Gegensatz zwischen kaum erahntem wahren Selbst und entfremdetem Denken und Handeln.“ (Ebd., 160) Als neue Figur wird ein ‚Sekretär‘ nach dem Vorbild

von Lessings (1729–1781) Marinelli (*Emilia Gallotti*, 1772) eingeführt. Dagegen legt Kipphardt den Reformvorschlag einer aktualisierten, in ihren Funktionen erweiterten Pirzel-Figur in den Mund und entzieht ihm so die Ernsthaftigkeit. Eine weitere bedeutende Bearbeitung für das neue Musiktheater ist Bernd Alois Zimmermanns (1918–1970) Oper *Die Soldaten* (1966). 1958–1960 entstanden, wurde sie 1963/1964 überarbeitet; die Uraufführung fand am 15. 2. 1965 an der Kölner Oper statt (Dirigent: Michael Gielen). Zimmermann habe sich vor allem hinsichtlich der Handhabung der Zeit auf L.s *Anmerkungen übers Theater* (1774) bezogen und vom vierten Akt inspiriert gefühlt; mit streckenweise simultaner Handlungsführung, auch unter Aufspaltung von Figuren und Aktionen, und dem Ziel eines Gesamtkunstwerks formuliere er eine bewegende Anklage gegen den Krieg und die atomare Aufrüstung (vgl. Genton 1966, 228–232; Winter 1987, 159). Tatsächlich setzt Zimmermann auch hier einen sehr großen Aufführungsapparat voraus; insbesondere Filmprojektionen schaffen ein ‚zeitloses‘ Antikriegsstück. Gesprochene Partien und Sprechgesang sorgen für Distanz zur Operntradition. Weder wird Mariane eine Vergewaltigung durch den Jäger erspart, noch kommt es zu einer Anagnorisis zwischen ihr und Wesener. Die Möglichkeit eines versöhnlichen Ausgangs wird nicht einmal angedeutet, dafür die Rivalität zwischen beiden Schwestern sehr deutlich hervorgehoben. Mehrere Gedichte von L. wurden in den Text eingefügt.

Die wichtigsten Kontroversen in der Forschung gelten u. a. dem Reformvorschlag, der poetologischen und dramenhistorischen Einordnung des Werks, vor allem mit Blick auf den Charakter und dessen Möglichkeiten, frei zu handeln, als tragende Elemente der Tragödienvorstellung von L., sowie

dem Gesellschafts- und insbesondere dem Frauenbild. Aus der Forschung der vorletzten Jahrhundertwende seien unabhängig davon Froitzheim (1888) erwähnt, der Quellen zum biographischen Hintergrund der *Soldaten* identifizierte, sowie Oskar Gluth (1912), der frühe Hinweise auf die formale Eigenart der L.’schen Dramatik gab. Nach Winter würde der Reformvorschlag am Schluss der *Soldaten* „die geschilderten sozialen Widersprüche und ihre psychischen Auswirkungen überhaupt nicht berühren“ (Winter 1987, 72); Wilson (1994) sieht ihn in den *Soldatenehen* bis zum Realitätsverlust durch L.s persönliche Phantasie einer möglichen Militärkarriere geprägt. Hinsichtlich der Gattungsproblematik begründete Guthkes These (1959) einer dritten, tragikomischen Gattung von L.s großen Dramen eine lang anhaltende Debatte (vgl. Girard 1968; Duncan 1976; Landwehr 1996). Bereits ein Jahr vor Guthke hatte Höllerer besonders durch seinen Hinweis auf die verschiedenen „Sprachsphären“, in denen sich Mariane und andere Figuren bewegten, sowie deren sozialkritische und darstellerische Funktionen der L.-Forschung produktive Wege geöffnet; er selbst sah die *Soldaten* an einem „entscheidenden Kreuzweg in der Geschichte des deutschen Dramas“. (Höllerer 1958, 132 u. 127) McInnes distanziert sich demgegenüber Jahrzehnte später von der auch in der Forschung nicht einflusslosen Vorstellung „all jene[r] Dichter und Kritiker von Büchner bis zu den Naturalisten, [...] daß der Dichter des Sturm und Drang einen neuartigen, herausfordernden Dramentypus geschaffen habe“ (McInnes 1994, 373), nämlich eine realistische, sozialkritische Tragödie. Dies sei jedoch eine von Büchner her vorgeprägte Sichtweise; tatsächlich habe L. Tragik in den *Soldaten* nur ironisieren, nicht aber wirklich darstellen können (vgl. ebd., 373 u.

388 f.). Entscheidendes Kriterium für McInnes bleibt L.s eigenes Idealbild des frei handelnden Hauptcharakters, da es ohne Handlungsfreiheit keine Tragik geben könne. Unter anderen Vorzeichen spielte diese Problematik auch in der DDR-Rezeption eine Rolle, so wenn Gothe hervorhebt, dass dieser zufolge weniger Marianes Charakter als ihre soziale Situation für ihren Abstieg verantwortlich seien (vgl. Gothe 1975, XVIII). Hallensleben liest das Drama als „Lenzens Zertrümmerung des bürgerlichen Trauerspiels“ (Hallensleben 1994, 234) und lässt insofern die Zusammengehörigkeit von Gattungsproblematik und Geschlechterbild erkennen: Hauptthema von L. sei „die weibliche Tugend, die weibliche Schuld / Unschuld“ (ebd., 228), wobei die Autorin allerdings weder den Tugendbegriff noch das in der Forschung eine Zeitlang beliebte dichotomische Frauenbild („Hure oder Heilige“) angemessen historisiert.

Zu fragen bleibt, wie weit eine gründlichere Edition und Auseinandersetzung mit dem Korpus von L.s Entwürfen zum Projekt der *Soldatenehen* auch den Blick auf sein wohl bedeutendstes Drama weiterentwickeln wird. Eher fragwürdig bleibt demgegenüber, in welchem Maße in Überlegungen zur Relativierung seiner gattungshistorischen Relevanz oder in feministisch motivierten Stellungnahmen zu Geschlechterbildern bei L. auch so mancher scheinbar liberale Ansatz immer noch von Momenten eines transformierten Pathologisierungsverdachts mit Blick auf den Verfasser ausgeht. Hier erscheint eine noch strikter an L.s eigener Epoche und ihren Schreibweisen ausgerichtete Fragestrategie wünschenswert.

Werke

Lenz, Jakob Michael Reinhold: Die Soldaten. Eine Komödie, in: Gesammelte Schriften von Jakob Michael R. Lenz. Hg. v. Ludwig Tieck. Bd. 1. Berlin 1828,

257–314. – Stürmer und Dränger. Zweiter Teil: Lenz und Wagner. Hg. v. August Sauer. Berlin u. a. 1883, 83–135. – Dramatischer Nachlaß von J.M.R. Lenz. Hg. v. Karl Weinhold. Frankfurt a.M. 1884, 324–328. – J.M.R. Lenz: Gesammelte Schriften. Hg. v. Ernst Lewy. Bd. 1. Berlin 1909, 161–220. – J.M.R. Lenz: Gesammelte Schriften. Hg. v. Franz Blei. Bd. 3. München u. a. 1910, 29–94. – J.M.R. Lenz: Die Soldaten. Eine Komödie. Mit einer Einleitung v. Paul Friedrich. Leipzig 1924. – Kultur- und Gesellschaftskritik. Hg. v. Heinz Kindermann. Leipzig 1939. – Sturm und Drang. Dramatische Schriften. 2 Bde. Hg. v. Erich Loewenthal u. Lambert Schneider. Bd. 1. Heidelberg 1963. – Sturm und Drang. Werke in drei Bdn. Hg. v. René Strasser. Zürich 1966. Bd. 2, 362–410. – J.M.R. Lenz: Werke und Schriften. Hg. v. Britta Titell u. Hellmut Haug. Bd. 2. Stuttgart 1967, 181–248. – Sturm und Drang. Dichtungen und theoretische Texte. Hg. v. Heinz Nicolai. Mit Anmerkungen v. Elisabeth Raabe u. Uwe Schweikert. München 1971. Bd. 1, 717–767. – Lenz: The Tutor / The Soldiers. Übersetzt u. mit einer Einführung v. William E. Yuill. Chicago u. a. 1972. – J.M.R. Lenz: Werke in einem Band. Hg. v. Helmut Richter. Berlin u. a. 1972, 175–236. – J.M.R. Lenz: Die Soldaten. Text, Materialien, Kommentar. Hg. v. Edward McInnes. München u. a. 1977. – J.M.R. Lenz: Dramen, Prosa, Gedichte. Hg. v. Karen Lauer. München u. a. 1992. – J.M.R. Lenz: Werke. Hg. v. Friedrich Voit. Stuttgart 1992. – J.M.R. Lenz: The soldiers. [Übersetzt ins Englische v. Robert David MacDonald], in: ders.: Three plays. London 1993. – J.M.R. Lenz: A katonák [Die Soldaten, ungar.], in: ders.: Megjegyzések a színházról. Budapest 1997. – Jakob Michael Reinhold Lenz: I soldati. Hg. v. Mario Regina. Bari 1998. – J.M.R. Lenz: Die Soldaten, in: Werke in zwölf Bdn. Hg. v. Christoph Weiß. Bd. 9 [Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1776]. St. Ingbert 2001. – J.M.R. Lenz: Die Soldaten. Eine Komödie. Mit Anmerkungen v. Herbert Krämer u. einem Nachwort v. Manfred Windfuhr. Stuttgart 2004. – WuB 1, 191–246; 730–739 (Anmerkungen und Varianten). – WuB 3, 399–401, 416.

Mo. [= Kürzel für Eschenburg, J.J.?]: Lenz, J.M.R.: Die Soldaten. Eine Komödie, [Rezension, in:] Allgemeine deutsche Bibliothek 34 (1778), 489 ff.

Dramatische und musikalische Bearbeitungen

Geßler, Friedrich: Reinhold Lenz, in: Friederiken-Album. Liedergabe deutscher Dichter und Dichterinnen im Auftrage des Brion-Denkmal-Komitees. Hg. v. Friedrich Geßler. Lahr 1867, 81–168.

Gurlitt, Manfred: Die Soldaten. Oper in drei Akten. Dichtung von J.M.R. Lenz. Bearbeitet vom Komponisten. Wien u. a. 1930.

Zimmermann, Bernd Alois: Die Soldaten. Mainz 1966.

Kipphardt, Heinar: Die Soldaten nach J.M.R. Lenz. Frankfurt a.M. 1968.

Aufzeichnung: München: Intertel 1985 (?) [Videokassette VHS].

Inszenierung Staatoper Stuttgart. Regie Harry Kupfer, musikalische Leitung Bernhard Kontarsky. o.O. 1989.

Forschung

Brummack, Jürgen: „... daß Handeln die Seele der Welt sei“. Über das Verhältnis des Ethischen und des Ästhetischen in Lenz' *Soldaten*, in: Erzählen und Moral. Narrativität im Spannungsfeld von Ethik und Ästhetik. Hg. v. Dietmar Mieth. Tübingen 2000, 83–110.

Duncan, Bruce: The Comic Structure of Lenz's *Soldaten*, in: Modern Language Notes 91 (1976), 515–523.

Froitzheim, Johannes: Lenz, Goethe und Cleophe Fibich von Straßburg. Ein urkundlicher Kommentar zu Goethes Dichtung und Wahrheit, in: Beiträge zur Landes- und Volkeskunde von Elsaß-Lothringen 4 (1888), 37–40.

Genton, Elisabeth: Jacob Michael Reinhold Lenz et la scène allemande. [Paris] 1966.

Girard, René: J.M.R. Lenz 1751–1792. Genèse d'une dramaturgie du tragi-comique. Paris 1968, 34–408.

Gluth, Oskar: Lenz als Dramatiker. München 1912, 11–48.

Gothe, Rosalinde: Einleitung, in: Lenz. Werke in einem Band. Hg. v. Helmut Richter. Berlin u. a. 1975, V–XXVIII.

Guthke, Karl S.: Lenzens *Hofmeister* und *Soldaten*. Ein neuer Formtypus in der Geschichte des deutschen Dramas, in: Wirkendes Wort 9.5 (1959), 274–286.

Halbe, Max: Der Dramatiker Reinhold Lenz. Zu seinem hundertjährigen Geburtstag [!], in: Die Gesellschaft 8.1 (1892), 568–582.

Hallensleben, Silvia: „Dies Geschöpf taugt nur zur Hure ...“. Anmerkungen zum Frauenbild in Lenz' *Sol-*

daten, in: „Unaufhörlich Lenz gelesen ...“. Studien zu Leben und Werk von J.M.R. Lenz. Hg. v. Inge Stephan u. Hans-Gerd Winter. Stuttgart u. a. 1994, 225–242.

Hill, David: „Das Politische“ in *Die Soldaten*, in: Orbis Litterarum. International Review of Literary Studies 43 (1988), 299–315.

Höllerer, Walter: Lenz – *Die Soldaten*, in: Das deutsche Drama vom Barock bis zur Gegenwart. Interpretationen. Bd. 1. Hg. v. Benno von Wiese. Düsseldorf 1958, 127–146.

Jacobsohn, Siegfried: *Die Soldaten*, in: Die Weltbühne. Wochenschrift für Politik, Kunst, Wirtschaft 22.2 (1926), 620–623.

Landwehr, Jürgen: Das suspendierte Formurteil. Versuch der Grundlegung einer Gattungslogik anlässlich von Lenz' sogenannten Tragikomödien *Der Hofmeister* und *Die Soldaten*, in: LJB 6 (1996), 7–61.

Luserke, Matthias: Jakob Michael Reinhold Lenz: *Der Hofmeister. Der neue Menoza. Die Soldaten*. München 1993.

Luserke, Matthias: Sturm und Drang. Autoren – Texte – Themen. Bibliographisch ergänzte Ausgabe. Stuttgart 2010.

Lützeler, Paul Michael: Jakob Michael Reinhold Lenz: *Die Soldaten*, in: Dramen des Sturm und Drang. Interpretationen. Stuttgart 1987, 129–159.

Madland, Helga Stipa: Gesture as Evidence of Language Skepticism in Lenz's *Der Hofmeister* and *Die Soldaten*, in: The German Quarterly 4 (1984), 546–557.

Mayer, Hans: Lenz oder die Alternative, in: J.M.R. Lenz: Werke und Schriften. Hg. v. Britta Titel u. Hellmut Haug. Bd. 2. Stuttgart 1967, 795–827.

McInnes, Edward: Lenz und das Bemühen um realistische Tragödienformen im 19. Jahrhundert, in: „Unaufhörlich Lenz gelesen ...“. Studien zu Leben und Werk von J.M.R. Lenz. Hg. v. Inge Stephan u. Hans-Gerd Winter. Stuttgart u. a. 1994, 373–390.

Niggel, Günter: Ständebild und Ständekritik in Lenzens sozialen Dramen *Der Hofmeister* und *Die Soldaten*, in: „Die Wunde Lenz“. J.M.R. Lenz. Leben, Werk und Rezeption. Hg. v. Inge Stephan u. Hans-Gerd Winter. Bern 2003, 145–153.

Osborne, John: Lenz, Zimmermann, Kipphardt: Adaptation as Closure, in: German Life and Letters: A Quarterly Review 38 (1984/1985), 385–394.

Ranke, Wolfgang: Erläuterungen und Dokumente zu Jakob Michael Reinhold Lenz: *Die Soldaten*. Stuttgart 2004.

Scherpe, Klaus R.: Dichterische Erkenntnis und „Projektemacherei“. Widersprüche im Werk von J.M.R. Lenz, in: GJb 94 (1977), 206–235.

Schmidt, Dörte: Lenz im zeitgenössischen Musiktheater. Literaturoper als kompositorisches Projekt bei Bernd Alois Zimmermann, Friedrich Goldmann, Wolfgang Rihm und Michèle Reverdy. Stuttgart u. a. 1993.
Stephan, Inge u. Hans-Gerd Winter: Vorwort, in: „Unaufhörlich Lenz gelesen ...“. Studien zu Leben und Werk von J.M.R. Lenz. Hg. v. Inge Stephan u. Hans-Gerd Winter. Stuttgart u. a. 1994, IX–XXIX.

Titel, Britta: Nachahmung der Natur als Prinzip dramatischer Gestaltung bei J.M.R. Lenz. Frankfurt a.M. 1961, 77–270.

Wilson, Daniel W.: Zwischen Kritik und Affirmation. Militärphantasien und Geschlechterdisziplinierung bei J.M.R. Lenz, in: „Unaufhörlich Lenz gelesen ...“. Studien zu Leben und Werk von J.M.R. Lenz. Hg. v. Inge Stephan u. Hans-Gerd Winter. Stuttgart u. a. 1994, 52–85.

Zimmermann, Bernd Alois: Lenz und neue Aspekte der Oper, in: blätter und bilder 9 (1960), 39–44.

Martin Maurach

Die Zwillinge. Ein Trauerspiel

V: Friedrich Maximilian Klingner

E: ca. 1775

D: Hamburg 1776

UA: Hamburg 23. 2. 1776

Die Veröffentlichung von Klingners wohl prominentestem Stück *Die Zwillinge* fällt in das produktive Dramenjahr 1776. Dicht gedrängt erscheinen dramatische Hauptwerke der SuD-Periode, darunter Lenz' *Soldaten*, Wagners *Kindermörderin* und Leisewitz' *Julius von Tarent*. K. selbst trägt in der zweiten Jahreshälfte noch *Simsons Grisaldo* und das die Bewegung später titulierende Schauspiel *Sturm und Drang* bei. Goethe ist inzwischen nach Weimar übergesiedelt und zum Geheimen Legationsrat ernannt und wendet sich merklich anderen Themen zu. Über die Entstehung der

Tragödie *Die Zwillinge* herrscht einige Unstimmigkeit, da K. selbst das Stück in späteren Ausgaben vordatiert, inzwischen gilt aber 1775 als gesichert. Die komplexe Editions-geschichte ist in der Historisch-kritischen Ausgabe aufgearbeitet (vgl. Harris 1997, IX–XLII). Anders als bei seinen Dramen *Otto* und *Das leidende Weib* (beide 1775) schreibt K. hier erstmals ein für seine Zeit inszenierfähiges Bühnenstück. Anlass hierfür bietet eine Beschreibung der Ackermannschen Schauspieltruppe in Hamburg. Johann Martin Miller berichtet im September aus Ulm: „Auch schreibt er [Klinger], daß er ein ganz regelmäßiges Stück fürs Theater geschrieben hat: die Zwillinge. Vermuthlich schickt ers an Ackermanns nach Hamburg“ (zit. nach Rieger 1880. Bd. 1, 85). K. beginnt vermutlich im Sommer 1775 mit der Arbeit an dem Stück. Dem kraftvoll stürmischen Entwurf seines Protagonisten Guelfo entsprechend kolportiert er gegenüber Karl Morgenstern (1770–1852) später eine adäquat rasante Abfassung des Textes: „in Einem Tage die drey ersten Acte, Nachts im Traum den 4ten u Morgens die beyden letzten geschrieben.“ (Zit. nach Harris 1997, XI)

Miller ist es vermutlich zu verdanken, dass K. überhaupt Kenntnis von der Ankündigung aus Hamburg sowie Johann Anton Leisewitz' Plan und Quelle zu *Julius von Tarent* erhält (vgl. Harris 1997, XII). Beide Dramen fußen auf dem gleichen historisch verbürgten Ereignis, dem Tod der Söhne Herzog Cosimos I. von Florenz im Jahr 1562. Auch die verwendete Quelle, die *Historien* (1604–1608) des Jacobus Augustus Thuanus (1553–1617), ist in beiden Fällen identisch. Ein Zufall ist wenig wahrscheinlich. Leisewitz stellt sein Drama bereits 1774 fertig, und es liegt wohl dem engen Kreis der Göttinger Hainbündler als Manuskript vor, wo es auch der mit ihm befreundete Miller eingesehen haben kann,

bevor Leisewitz es ebenfalls in Hamburg einreicht. Dass K.s *Die Zwillinge* in Hamburg der Vorzug gewährt wird, wird in der Forschung unterschiedlich gründlich belegt. Die *Vorrede* im ersten Band des *Hamburgischen Theaters* (1776) gibt eine knappe inhaltliche Begründung für die Ablehnung des *Julius von Tarent*. Zu dieser sieht sich der Herausgeber (Schröder oder Bode, vgl. Henneberger 1855, 114) offenbar veranlasst, da es sich nicht um ein Preisausschreiben oder einen thematischen Wettbewerb handelt, wie von der Literaturgeschichte hartnäckig vertreten. Die Rücksendung des Manuskripts bedarf einer Rechtfertigung, lautet doch die „Ankündigung“ vom 28. 2. 1775: „Wir er bieten uns also, für jedes Originalstück, von 3 oder 5 Acten, sei es Trauer- oder Lustspiel, dem Verfasser 20 alte Louis d'or [...] zu bezahlen“ (zit. nach Henneberger 1855, 111; vgl. Huyssen 1980, 189, der ebenfalls darauf insistiert, dass dem kein Wettbewerb zugrunde liegt). Die erfolgreiche Schauspieltruppe um Sophie Charlotte Ackermann (1714–1792) und ihren Sohn aus erster Ehe, Friedrich Ludwig Schröder (1744–1816), sucht demnach nach neuen Uraufführungen zur Aufstockung ihres Repertoires und bemüht sich um Förderung von Autoren, mit der Idee, „den Verfassern ein verhältnismäßiges Honorarium zu accordiren“ (Ankündigung, zit. nach Henneberger 1855, 111) und diese so zum Schreiben zu ermuntern. Niemand rechnet offenbar damit, dass es bei der Einreichung der gewünschten „Originalstück[e]“ zu inhaltlichen Überschneidungen kommen könnte. Da auch die geforderten Bedingungen auf theaterpraktischen Erwägungen gründen, ist es umso wahrscheinlicher, dass die Theaterleitung aus den drei thematisch eng verwandten Einsendungen eine pragmatische Auswahl treffen muss. K. gewinnt also mit *Die Zwillinge* keinen ersten Preis eines

Wettbewerbs, wie Hering uneingeschränkt behauptet (vgl. Hering 1966, 60), sondern erhält, wenn auch verspätet, die angekündigten Tantiemen, die dem mittellosen Studenten die Existenzgrundlage sichern. Das Werturteil, K.s Drama habe dem *Julius* sowie dem ungleich blasserem Stück *Die unglücklichen Brüder* „die mächtige, gewaltige Triebfeder der unentschieden gebliebenen Erstgeburt voraus“ (Hamburgisches Theater 1776, XIV, Vorrede), erscheint als Auswahlargument angesichts des vorangestellten Lobes von Leisewitz' Stück etwas dürftig; Voß (1751–1826) berichtet, Leisewitz' *Julius von Tarent*, der postalisch später in Hamburg eintrifft, sei lapidar mit der Bemerkung abgewiesen worden, dass schon ein Stück mit gleichem Thema eingereicht sei (vgl. Harris 1997, XVII).

K. schickt sein Manuskript über Goethe nach Hamburg, der es möglicherweise noch einer sorgsam orthographischen Redigierung unterzieht, wie die verschiedenen Fassungen nahelegen. Ein geschickter Schachzug, unterstellt man K., dass er von Leisewitz' Drama Kenntnis hat und eine Auswahl seitens der Hamburger Kommission befürchten muss. Denn man hält *Die Zwillinge* in Hamburg offenbar für ein Werk des *Werther*-Autors, was die Meinung über den Vorrang gegenüber anderen Stücken gleichen Themas beeinflusst haben wird. Jedenfalls schreibt K. an Kayser (1755–1823): „Von Akermann krieg ich 20 Louis d'or für meine Zwillinge. [...] Nach der ersten Vorstellung bekomme ich das Geld. Sie glauben all es sey von Göthen u. spielens wohl unter seinen Namen, das ich gern gehen lass. Göthe schrieb mir das aus Weimar“ (zit. nach Harris 1997, XVII). Deutlich wird hier zudem, wie pekuniäre Interessen den Wunsch nach gesicherter Autorschaft überlagern. In der Forschung sind genaue Vergleiche zwischen den Bruderzwistdramen angestellt worden,

die freilich auch die Unterschiede herausgestellt haben. In K.s Umsetzung wird die zugrunde liegende Historie recht anachronistisch eingesetzt, so spielt Grimaldi beispielsweise in einer Szene auf dem Klavier. Auch dass die Handlung in der Fassung von 1794 vom Tiber – so dem Text von 1776 zu entnehmen – an den Arno verlegt wird, weist auf die Beliebigkeit hin, mit der der historische Stoff benutzt wird. Wie in *Otto* und später *Simson Grimaldo* oder *Sturm und Drang* soll die Parabelhaftigkeit des Stücks nicht durch eine zu deutliche Fixierung an Zeitgeschichte gestört werden. Zudem baut K. in dem ungleichen Brüderpaar Guelfo und Ferdinando eine Kontrastkonstellation weiter aus, die er schon in seinem Debütdrama *Otto* erprobt, dort in der Gegenüberstellung der Brüder Karl und Konrad. Das Thema des Bruderkwitz, hier wie dort eingespannt in die Auseinandersetzung mit der Vätergeneration, wird also nicht zum ersten Mal aufgegriffen. Möglich, dass K. sich deshalb berufen fühlt, den historischen Stoff gekonnter ins dramatische Licht zu setzen als sein Kollege Leisewitz. Auf der Grundlage dieser Rekonstruktion erscheint der mitunter erhobene Plagiatsverdacht wenig plausibel (vgl. Luserke 2010, 190). K. mag eine von finanziellen Interessen seinerseits gesteuerte Herausforderung darin gesehen haben, den Stoff im Sinne eines Autorenwettstreits ebenfalls zu bearbeiten. Metareferenziell ließe sich aus der Einschätzung des Herausgebers von 1776 ein Kommentar in der Sache dieser ‚literarischen Zwillinge‘ ableiten, denn als einziges Textzitat steht hier der Satz gedruckt: „Wer beweist mir, daß nicht ich der Erstgeborene von uns Zwillingen war?“ (Hamburgisches Theater 1776, Vorrede, Henneberger 1855, 114).

Harris nennt neben dem besagten Auszug aus Thuanus' *Historien* weitere Geschichts-

quellen, die K. der Bearbeitung des Falls möglicherweise zugrunde legt (vgl. Harris 1997, XIII f.), darunter auch literarische Werke wie Shakespeares *Julius Cäsar* oder *Romeo und Julia*. Es ist davon auszugehen, dass K. ein außerordentlich belesener Dramenautor ist. Denn die bereits in *Otto* und *Das leidende Weib* ausgespielte intertextuelle Wut an Anspielungen und Zitaten kommt auch hier wieder zur Anwendung. Von biblischen Präfigurationen wie Kain und Abel, Esau und Jakob über Vergils *Aeneis* bis zu Dantes *Göttlicher Komödie* reichen weitere explizite Entlehnungen (vgl. Merwald 1998).

Die Theaterleitung in Hamburg ist um qualitätsvolle Stücke bemüht und dafür bekannt, den Shakespeare'schen Dramen in Deutschland auf die Bühne verholten zu haben. Dies allerdings nicht, ohne Konzessionen gegenüber den Inhalten zu machen. So wendet man den Schluss des *Hamlet*, der im selben Jahr wie *Die Zwillinge* zur Aufführung kommt, 1776 zum Guten und bessert auch den *Othello* nach einer tumultartigen Aufführung mildernd nach. Die kraftvoll derbe Sprache Guelfos mag man schauspielerisch als Herausforderung gegenüber dem gemäßigeren *Julius von Tarent* angesehen haben. Die Aufführung in Hamburg ist jedoch, vielleicht auch wegen der ungemilderten Drastik von Handlung und Sprache, kein Erfolg, sodass die Ackermannsche Truppe im Folgejahr schon *Julius von Tarent* in den Spielplan aufnimmt. Spätere Aufführungen, in denen unter anderem auch Schröder selbst in der Paraderolle des Guelfo reüssiert, finden dagegen großen Beifall. In Wien aber lässt der anwesende Kaiser Joseph II. das Stück nach der dortigen Premiere verbieten.

Heinrich Christian Boie (1744–1806) attestiert dem Stück „Ueberkraft“ (zit. nach Rieger 1880. Bd. 1, 105). Gottfried August Bürger,

dem 1780 von Lichtenberg eine Rolle für eine Liebhaberaufführung im Göttinger Hainbund in dem Stück angeboten wird, die er dankend ablehnt, sieht dagegen in Guelfo „eine Bestie“, seiner Ansicht nach sei „kein einziger natürlicher Charakter darin“ (zit. nach Huyssen 1980, 190) zu finden. Eine eindringliche Wirkung hinterlässt das Drama bei Karl Philipp Moritz, der es in *Anton Reiser* erwähnt: Guelfo wird für den Protagonisten Reiser, der Analogien zwischen sich selbst und der psychischen Verfasstheit Guelfos sieht, zu einer seiner Lieblingsrollen (Moritz 1993. Bd. 1, 319 f.).

Die Leitung der Ackermannschen Theatertruppe formuliert genaue Vorstellungen, wie die gewünschten Dramen aussehen sollen: „Wir müssen nemlich 1) ersuchen, daß das Stück von der Beschaffenheit sey, daß es a) in Ansehung seines sittlichen Inhalts auf die Bühne gebracht werden dürfe; daß es auch b) um aufs Theater gebracht zu werden, keine außerordentliche große Kosten an ungewöhnlichen Kleidertrachten, und sonstigen Dekorationen erfordere; ferner c) nicht die Anzahl der agierenden Personen übersteige, die man billigerweise auf einer deutschen Bühne erwarten kann.“ (Hamburgisches Theater, 1776, Vorrede, vgl. Harris 1997, XVf.). Die genannten Punkte stellen K. vor eine erste dramaturgische Herausforderung, erfüllen doch seine bisherigen dramatischen Würfe genau diese Kriterien nicht. Es ist also diesen Entstehungsbedingungen geschuldet, wenn K. mit *Die Zwillinge* ein formal geschlossenes Drama vorlegt, dessen Personal sich auf sieben handelnde Figuren beschränkt und das Ortswechsel sowie inszenatorisch aufwendige Bühnenideen vermeidet (vgl. dagegen die hohe Anzahl an Sprechrollen und Handlungsschauplätzen in *Otto*).

Das Manuskript wird noch im Jahr der Uraufführung gedruckt. Im ersten Band des

Hamburgischen Theaters steht es an prominenter erster Stelle, zusammen mit den ebenfalls eingesandten Lustspielen *Die reiche Frau* von Karl Gotthelf Lessing (1740–1812), *Die Nebenbuhler* von Richard Brinsley Sheridan (1751–1816) und *Was seyn soll, schickt sich wohl* von Charlotte Lennox (1730–1804), die beiden letzteren Übersetzungen aus dem Englischen.

K. nimmt das Drama als einziges aus dieser Jugendphase in die spätere Werkausgabe von 1786, die Auswahl von 1794 und die Ausgabe letzter Hand von 1809–1815 auf. Das Stück liegt in mehreren Fassungen vor, denn K. bearbeitet es im Laufe der Jahre immer wieder, 1814 legt er die letzte Fassung vor. Einen Überblick über die Unterschiede der vorhandenen Versionen vermittelt die Einleitung der Historisch-kritischen Werkausgabe, die zudem die Fassungen von 1776 und 1794 als Paralleldruck zur Verfügung stellt (vgl. Werke 1978 ff. Bd. 2, 1997). K. selbst denkt über einen Paralleldruck nach: Der Erstausgabe „als Werk der Jugend Kraft, als wahrer Ausdruck der Leidenschaft“ soll die spätere Bearbeitung des Dramas als „psychologischer Commentar über diesen Charakter“ gegenübergestellt werden, wie er 1809 vermerkt (zit. nach Harris 1997, XXXII). Die späteren Überarbeitungen hinterlassen entsprechend weitere intertextuelle Spuren im Stücktext. K. implementiert seine weltanschaulichen Vorstellungen, die sich im Laufe der Zeit wandeln, in dieses Modelldrama. *Die Zwillinge* können demzufolge für sich in Anspruch nehmen, ein autogeneriertes Palimpsest zu sein.

Huyssen, Mattenklott und neuerdings Poeplau haben die kontroverse Rezeptions- und Forschungsgeschichte des Werks skizziert (vgl. Huyssen 1980, 190 f.; Mattenklott 1985, 59 f.; Poeplau 2012, 73 f.). Im Gegensatz zu K.s anderen Dramen hat sich die Forschung

auf dieses Stück kapriziert und es zudem als zentrales Werk der SuD-Periode eingestuft. Die ältere Forschung changiert laut Guthke zwischen einer marxistisch orientierten Lesart auf der einen Seite, die *Die Zwillinge* als Kampfansage wider die Feudalordnung liest, und der Glorifizierung des geniehaften Kraftmenschen auf der anderen Seite, die das Individuum in den Mittelpunkt rückt und dabei Gefahr läuft, aus Guelfo einen deutschen Helden vom Format eines protofaschistischen Führertypus zu machen (vgl. Guthke 1970, 705). Huyssen (vgl. 1980, 191) betont die komplexe Wirkungsgeschichte, in der der Protagonist oft vorschnell für bestimmte Deutungshoheiten vereinnahmt wird. Auch eine biographische Überinterpretation ist zurückzuweisen: K. selbst distanziert sich in zahlreichen Briefen von der ungezügelter, aufbrausenden Leidenschaftlichkeit, die er wohl auch verspürt, aber durch das Aufschreiben eben auch zu kompensieren versteht. Besonderes Augenmerk liegt in den meisten Deutungen auf der zentralen Figur des Guelfo und seiner dramaturgischen Inszenierung (vgl. z. B. Hering 1966; Poeplau 2012) sowie der Ausleuchtung der psychologischen Profile der handelnden Figuren (zentral Mattenklott 1985) und dem Bruderzwist als dominantem, dramatischem Leitmotiv der Zeit (maßgeblich Martini 1972). Dass Grimaldi als melancholischer Resonanzkörper von Guelfo verstehbar ist, hat zuerst Mattenklott herausgearbeitet. Die ausgestellte Melancholie und die erstarrte, verhüllte Gestik Guelfos am Ende stellt demzufolge Resignation und Verstummen gegenüber den bestehenden Verhältnissen dar, die auch durch das Verfolgen des Erstgeburtsrechts als Naturrecht eine Bestätigung erfahren (vgl. Mattenklott 1985, 80 f.). Martini arbeitet dagegen den sozialhistorischen Konnex in *Die Zwillinge* heraus. In

dieser Lesart stellt sich der Kern des Bruderkonflikts als bewusster Angriff des SuD auf die patriarchalen und feudalen Systeme dar, das Drama erscheint mithin gesellschaftskritisch (vgl. Martini 1972, 264). Neuerdings werden auch geschlechtsspezifische Rollenmuster in den Fokus genommen (vgl. Kallin 2003; Allan 2004). Insgesamt lässt sich als Einschätzung über die weitreichende Forschungslage sagen, dass die jeweils aktiven familien- und gesellschaftsbezogenen Horizonte der Interpreten großen Einfluss auf die Deutung des Dramas haben. Die Frage der Bewertung des Individuums wird demnach weniger auf der Grundlage des Dramentextes oder der geistesgeschichtlichen Diskurse des 18. Jh.s als vielmehr auf der Grundlage eigener Standpunkte verhandelt. Die dem SuD eingeschriebene soziale Sprengkraft, vermittelt durch das Aufbegehren einer jungen Autorengeneration und der von ihnen ins dramatische Feld geworfenen Protagonisten, führt in der Forschung zu einer Positionierung und Profilierung eigener, politisch geleiteter Interessenslagen. Hat die ältere Forschung Guelfo zwischen nationaler Glorifizierung einerseits und marxistischer Lesart andererseits aufgerieben, findet dies in der Auseinandersetzung um Autoritätsstrukturen in den frühen 1970er Jahren und einer zunehmenden Psychologisierung, die mehr und mehr zu einer pathologischen Bewertung von Guelfos Verhalten und damit zu einer Abqualifizierung des Helden führt (vgl. Salumets 1986), seine Fortsetzung. Hering versteht K.s frühes dramatisches Schaffen grundsätzlich aus der Position des späten, seiner Ansicht nach klassisch geläuterten K.s als gescheiterte Versuche, „den frei handelnden Machtmenschen zu gestalten“ (Hering 1966, 69). Huyssen bleibt denn auch in seiner abschließenden Bewertung des Dramas vorsichtig und formuliert seine Thesen fra-

gend (vgl. Huyssen 1980, 201 f.): Steht Guelfo für bürgerliche Wertvorstellungen, die das Feudalsystem von innen her auflösen und den Übergang von adeligen zu bürgerlichen Gesellschaftsformen markieren? Huyssen spricht von einer dialektischen Einheit der Widersprüche und ist um Vermittlung der kontroversen Interpretationen bemüht. Poeplau schließlich sieht *Die Zwillinge* nur als einen möglichen Lösungsansatz zur Frage nach der Verhandlung des Individuums. Ihr zufolge spielt K. in seinen Dramen verschiedene Möglichkeiten und Facetten dieser Thematik durch (vgl. Poeplau 2012, 90). So zeige sich, dass K. hier darauf abzielt, „scheinbar eindeutige Wertungen fortwährend zu unterlaufen“ (ebd.). Einer festen Zuschreibung entzieht sich das Drama demnach. Vielmehr verweisen die zahlreichen Interpretationsansätze auf die Deutungs Offenheit des Textes, die der Damentext selbst schon metatextuell in den Blick nimmt, wenn Guelfo ausruft: „Mensch! Mensch! Du machst mich rasend mit Deiner Zweideutigkeit. [...] Du sagst zu viel und zu wenig.“ (Werke 1978 ff. Bd. 2, 1997, I/1)

Seinem Titel zum Trotz handelt das Stück vom Einzelmenschen, von Guelfo. Seines Zeichens Zwillingsbruder von Ferdinando liegt die Tragik des Stücks nicht in einer physiognomischen oder charakterlichen Ähnlichkeit mit seinem Bruder begründet, sondern in der Frage der Erstgeburt und der ungleichen Liebe der Brüder zur Herzensdame Kamilla. Beides fordert Guelfo von seinem Zwillingsbruder Ferdinando: „– die Erstgeburt und Kamilla! – Wenn du sie nicht gibst –“ (III/3). Diese Forderung wird aber, wie viele andere Anschuldigungen, nicht direkt vorgetragen, sondern entstammt einem der monologischen Selbstgespräche, welche die Grundstruktur des Dramas prägen. Schon Hoff-

mann gibt an, die Gespräche Guelfos seien „keine echten Dialoge, sie dienen nur der monomanischen Artikulation von Guelfos maßlos enttäuschem Selbstgefühl.“ (Hoffmann 1988, 508) In der permanent die Handlung aussetzenden Selbstaussprache liegt auch die Polyperspektivik begründet, die eine eindeutige Auslegung der Szenen erschwert. Es werden vielmehr verschiedene Standpunkte zu einem Sachverhalt beleuchtet, und dies nicht unbedingt in der Konfrontation dialogischer Aussprache. Durch szenische Vorwegnahmen und Nachklappen von Ansichten und Befindlichkeiten gegenüber den handelnden Personen werden die Aussagen der Figuren und ihre Handlungsstrategien relativiert. Wie in *Otto* erprobt, geht K. der möglichen Bühnenaussprache seiner Figuren dramaturgisch gezielt aus dem Weg: Die offene Konfrontation zwischen den zerstrittenen Brüdern Ferdinando und Guelfo um die schöne Kamilla wird durch den beschwichtigenden Ferdinando und seinen tragischen Vorschlag „Bruder, reit morgen früh mit mir aus; ich hab’ Dir viel zu sagen“ (II/6) hier ebenso ausgelagert, wie dort einer klärenden Aussprache zwischen Otto und seinem Nebenbuhler Ludwig aus dem Weg gegangen wird, obschon beide auf der Bühne aufeinandertreffen. Ist die tragische Tat in *Otto*, der Freitod des Protagonisten, obschon nicht mehr von den handelnden Figuren bemerkt, noch auf der Bühne präsent, so verlegt K. die Handlungstaten, den zentralen Brudermord und das Auffinden der Leiche, in *Die Zwillinge* zwischen die Aufzüge III/IV und IV/V.

Die Namensgleichheit teilt der als Zweitgeborener erzogene Guelfo mit seinem Vater, seinem Namenszwillings. Auch wenn Guelfo im Laufe des Dramas immer wieder darauf insistiert, nicht nur das Erstgeborenerecht aberkannt bekommen zu haben, sondern sich

darüber hinaus, durch Grimaldi angestachelt, in die Idee versteigt, ein Bastard und mithin kein legitimer Sohn des alten Guelfo zu sein, anerkennt zumindest die Mutter als Schlichterin einer Streitszene die charakterliche Ähnlichkeit: „Will keiner gehen? Beyde heiß, wie Feuer! Vater! Sohn!“ (I/4)

Der in den *Zwillingen* verhandelte Bruderkwitz scheint das Erfolgsrezept dramatischer Produktion dieser Jahre. Hatte schon Gerstenbergs *Ugolino* (1768) in den Rangeleien um die Gunst des Vaters im Hungerturm einen solchen skizziert, schreibt sich die Problematik in K.s *Otto* in dem verfeindeten und kontrastiv gestalteten Brüderpaar Konrad und Karl fort. Dem Streit der Brüder beige stellt oder meist Auslöser für diesen ist die Auseinandersetzung mit der Vätergeneration. In *Otto* baut sich die Intrige zu seinem Vatermord hin auf, in *Die Zwillinge* braucht es die Intrige nicht mehr. Sie findet nur mehr im Kopf des Protagonisten Guelfo statt, der alle Schilderungen seiner dramatischen Geburt als Argumente nimmt, dass absichtsvoll der falsche Sohn zum Erstgeborenen bestimmt worden sei. Sein ungestümer Hass richtet sich denn nicht nur gegen den Vater, sondern gegen die ganze Familie. Eine Bluttat ist von Beginn an vorhersehbar. Eine Intrige gegen Guelfo wird szenisch nicht konturiert, vielmehr zeigen sich die Familienmitglieder immerzu versöhnlich gegen die Anfeindungen und Provokationen Guelfos. Der Gang des Dramas stellt demnach Versuche dar, den Protagonisten zu beschwichtigen und in seiner Handlungsimpulsivität zu dämpfen und einen tragischen Ausgang zu verhindern. Betont oft scheinen dabei pädagogische Konzepte durch, Guelfo durch Liebe und Zuneigung, deren Annahme er stets streng zurückweist, und Anerkennung seiner Person zu besänftigen. Seine Mutter Amalia spricht ihm immer wieder zu,

dass er sich bessern oder ändern wird. Dieser durch Rousseaus *Emile* (1762) vermittelte Ansatz von Erziehungsmethoden wird sowohl von den Eltern, die Umsetzung fällt dem Vater am schwersten, als auch vom Zwillingenbruder Ferdinando als gemeinsame pädagogische Strategie verfolgt. „Ferdinando: Vater, ich sagte immer, man muß Guelfo mit Liebe und Nachgeben begegnen, will man ihn gut haben.“ (II/2)

Das Personenverzeichnis gibt neben den Namen lediglich die engeren Familienbindungen der Protagonisten an, Grimaldi wird ebenfalls ohne Titel geführt, während Kamilla die Zuweisung „Gräfinn“ erhält, in späteren Fassungen ist auch dies getilgt. Die Verdichtung auf den engsten Personenkreis der Familie erweist sich in *Die Zwillinge* als besonders tragfähig für die intensive Ausgestaltung des Konflikts. Entgegen vielen anderen SuD-Dramen ist die Familie hier intakt und komplett – den vorangegangenen Tod einer weiteren Tochter einmal ausgeblendet –, sodass der sonst oft fehlenden Mutter eine wichtige Rolle im Beziehungsgeflecht zugewiesen werden kann.

Die Szene beschränkt sich auf „ein Landgut an der Tiber“ und zeigt damit schon jene Geschlossenheit und auch Abgeschlossenheit des Orts, die auch in *Sturm und Drang* zum Einsatz kommt. Das italienische Landgut bürgt für den Kabinettcharakter des Stücks. Fern von Geschäften wird das ländliche Idyll Guelfo am Ende zur Hölle. Die geplante Hochzeit weicht in höchst kontrastiver Zuspitzung der Totenwache und Hinrichtung.

Das fünftaktige Drama beginnt mit einer Leseszene: Grimaldi, ein melancholischer Vetter der Brüder, liest aus dem *Leben Brutus'* vor, während der aufbrausende Guelfo sich in Cassius wiedererkennt. Das Vorlesen entfaltet eine Negativwirkung auf den Protagonisten, denn Grimaldi bemerkt: „Guelfo, Du bist auf

einmal wieder sehr wild ernsthaft geworden. Ich bitt' Dich, verschuech diesen starren in sich nagenden Blick mit einigem Lächeln, das Deiner grossen Miene mehr Zierde giebt.“ (I/1) Schon dieser erste Satz bringt die Grundkonstituenten des Trauerspiels zum Vorschein: die Betonung auf der Physiognomie, der schnell einbrechende Wechsel von Emotionslagen und die dualistische Mischung des ‚wild ernsthaften‘ Seelenzustands sowie Grimaldis Versuch, Guelfo zumindest äußerlich in einen angemessenen Ausdruck zurückzuführen. Im Gewand der antiken Lektüre klingt leitmotivisch die Konstellation des Vater- bzw. Herrschermords an, mit der sich Guelfo spiegelbildlich verbunden fühlt. Auf den Zwillingbruder Ferdinando angesprochen, erwidert Guelfo: „[...] nimm den Stammbaum, streich seinen Namen durch, und denn reiß ihn hier weg.“ (Ebd.) Damit ist das eigentliche Vorhaben bereits benannt, der tragische Fall mehr als deutlich vorgezeichnet. Der Konflikt wird nicht innerhalb des Dramas entfaltet, sondern nur noch zu seinem tödlichen Höhepunkt hin geschürt.

Die als Bericht Grimaldis eingeflochtenen physischen Ausfälle Guelfos gegen seinen Freund und Della Forza können in I/1 noch dem Trinken zugeschrieben werden. „Wenn mir so dieß und jens unter dem Trinken einfällt, wobey ich denn gewöhnlich schneller trinke, endigt sich zu oft mit einer Wuth, die Blut heischt –“ (ebd.). Später tritt dies als immanent cholerischer Wesenszug Guelfos zutage. Grimaldi, dessen tragische Verstrickung in die Familiengeschichte erst im Laufe des Dramas aufgedeckt wird, konturiert als erster Sprecher die Gegensätzlichkeit des Bruderpaars, er spricht vom „rauhe[n] Guelfo“ und dem „süsse[n], empfindsame[n], kluge[n] Ferdinando“. (Ebd.) Neben dem irrationalen Grund der Zurücksetzung aufgrund

charakterlicher Schwäche, die im Fall von Guelfo eine emotionale Überspanntheit meint, nennt Guelfo selbst fehlende Titel, geringes Einkommen und Land als Motive seines Hasses. In dieses Besitzstandsdenken fällt auch Kamilla, die er für sich reklamiert, obschon sie seinem Bruder versprochen ist. Hergeleitet wird der Drang, diesen Mangel zu beseitigen, auch aus Kindheitsbegebenheiten, die dem Protagonisten immer noch vor Augen stehen.

Grimaldis Melancholie trägt nicht zur Linderung von Guelfos Gefühlsdruck bei, einer Identifizierung mit ihm stellt er sich jedoch entgegen und will prüfen, ob es sich bei Grimaldi, der auch „schwarze Melancholie“ und „traurige Phantasie“ verspürt, nur um „blosse Racketten“ handelt oder „ob das Festigkeit, Grösse und Entschluß ist“. (I/1) Als Assistenz- und Spiegelfigur angelegt, schürt er die Hoffnungen Guelfos. Zwar stimmt er nicht in das Argument der Fehlzuschreibung der Erstgeburt mit ein, stilisiert Guelfo aber zu einer Führungspersönlichkeit, der ihr Anrecht auf Verwirklichung genommen sei: „ein Mensch mit diesem Sinn, mit dieser Festigkeit, mit dieser niederwerfenden Gewalt – Ich möchte rasend werden! Der Welt einen Mann zu stehlen, an dem sie sich geweidet hätte, wie an einer neuen Erscheinung!“ (I/2) Der offen ausgesprochene Hass Guelfos gegen Vater und Mutter relativiert sich dramaturgisch im sorgenvollen Auftritt der Eltern in I/3. Amalia: „[...] ich und Dein Vater weinen über Deine rauhe Gemüthsart Tag und Nacht.“ Zwischengeschaltet ist diesem ein Therapiegespräch mit Doktor Galbo, wie es ganz ähnlich in *Das leidende Weib* vorgezeichnet ist, welches unversehens in ein Verhör abgleitet. Guelfo geht es weniger um die Klärung seines Gemütszustandes und um medizinischen Beistand, als vielmehr um die Rekonstruktion seiner Geburt. Zweimal

wird diese im Drama von verschiedenen Positionen erinnernd vorgebracht. Die Wahrheit schafft am Ende keine gesicherte Erkenntnis über die biologische Erstgeburt. Doktor Galbo schildert die Dramatik der Geburt und die Sorge um das Leben der Mutter, wodurch er abgelenkt gewesen sei (vgl. I/2). Die Mutter bekennt gegenüber ihrem Sohn in III/2 ohnmächtig geworden zu sein und verschiebt die Entscheidungsfrage an den Vater bzw. natale Zeichen: „Guelfo: Nun, Mutter! Woran erkennet Ihr, daß Ferdinando der Erstgeborne ist. Amalia: Ich weiß nicht – Dein Vater sagts. Als ich zu mir kam, hielt ich Euch beyde, und vergaß alles. Guelfo der starke muß der zweyte seyn, ich litt mehr.“ (III/2) Eine Lösung oder Wahrheit gibt es damit am Ende des Dramas in der Frage der Erstgeburt daher nicht, vielmehr das Eingeständnis, dass hier nachträglich keine Wahrheitsfindung möglich ist und diese subjektiven Entscheidungskriterien unterliegt.

Als gescheitertes Kraftgenie sieht sich der „Löwe“ (I/3) Guelfo selbst. Von den anderen als krank eingestuft, weiß er: „Ich hab’ Muth, Feuer, Geist, Stärke – und habt mich niedergeschlagen bey der Geburt!“ (Ebd.) Der alte Guelfo liest den Ausdruck dieses Zorns denn auch nicht aus den Worten seines Sohnes, sondern aus seinen Gesichtszügen: „Ich muß sehen, wie sich Leidenschaften bey meinen Kindern zeichnen. Was beißt er die Zähne? was zieht er die Faust zusammen? was wölkt sich die Stirne? So steht man vorm Feinde. Mann, Dein Gesicht gefällt mir nicht.“ (I/4)

Grimaldis Geschichte wird im zweiten Aufzug (II/1 bis II/4) als Rückblick nachgeliefert, der ihn zu „Haß und Widerwillen“ (II/1) gebracht hat: Die Zwillinge hatten noch eine Schwester, Juliette, die offenbar aus Liebesgram verstorben ist. Grimaldi und sie waren ein Paar, der nach Macht strebende Ferdi-

nando wollte seine Schwester jedoch politisch verheiraten und verbot die unstandesgemäße Beziehung. K. inszeniert Grimaldi damit als verhinderten, zurückgesetzten Schwager, der in Kamilla zudem das Ebenbild Juliettes erkennt, welches vom alten Guelfo bestätigt wird. Das Zwillings- oder Doppelgängermotiv wird damit auch in den Frauengestalten virulent. Die Herleitung von Grimaldis Motiven, gegen Ferdinando zu handeln, sowie seine Melancholie sind damit im Drama selbst analytisch offengelegt. K. lässt die Figur jedoch am Rand stehen. Anteilnahme für die Trauer Grimaldis von Seiten anderer findet sich nicht, und auch der Tod der Schwester erscheint von den Familienmitgliedern tabuisiert. So erzählt Grimaldi von seinen Gefühlen, während Guelfo in komischer Brechung die ganze Zeit über aus dem Fenster starrt und nach seinem Bruder Ausschau hält; Ersterer wird damit für den Protagonisten zur farblosen Stimme im Hintergrund.

In dem für K. üblichen Verfahren kontrastiver Fügung wird dieser melancholischen Rückbesinnung auf die verflossene Liebe die stürmische Begegnung von Guelfo und Kamilla gegenübergestellt. Als eine ikonische Antiphrase der berühmten Klopstock-Szene in Goethes *Werther* (1774) ist hier der gemeinsame Blick aus dem Fenster und das Händehalten zu verstehen (vgl. II/6). Kamilla ist jedoch nicht Lotte und verweigert sich dem liebessüchtigen Guelfo, dessen Gefühle sie nicht erwidert und der sie immer mehr bedrängt und ihr schließlich heftige Küsse abnötigt. Ebenfalls antithetisch zur Episode in Goethes Text ist das Gewitter nicht vorüber, sondern wird von Guelfo heraufbeschworen: „– ich möchte diese Feuerwolken zusammenpacken, Sturm und Wetter erregen, und mich zerschmettert in den Abgrund stürzen! – Kamilla! Kamilla! Kamilla!“ (II/5) Das folgende

Zusammentreffen der Brüder bringt trotz der ausgestellten Provokation Guelfos keine Eskalation, denn Ferdinando ist bemüht, sein Erziehungskonzept der Nachsicht durchzusetzen: „Sprich anders, lieber Guelfo“. Guelfo antwortet darauf aufmüßig: „Wer ist der, welcher Guelfo lehren will, wie er sprechen soll? Guelfo hat ausgelernt.“ (II/6) Im Zentrum des dritten Aufzuges steht das lange Gespräch Guelfos mit seiner Mutter Amalia, flankiert von Sturm und Nacht. Der vierte Aufzug eröffnet mit einer Frauenszene, er zeigt Amalia und Kamilla bei den Vorbereitungen zur bevorstehenden Hochzeit, beide Frauen haben düstere Vorahnungen. K. setzt deutliche dramaturgische Zeichen, die das herandräuende Unheil einläuten: Denn Kamilla will lieber ein schwarzes statt des Brautkleides tragen (vgl. IV/1), der Sturm hat im Dorf Opfer gefordert und die Orangerie ist zerschlagen (vgl. IV/2), plakativ symbolische Bilder von Zerstörung und Tod. Natur und Menschenschicksal werden in ein Korrespondenzverhältnis gesetzt, wenn der Lieblingsbaum Ferdinandos vom Blitz „vom Gipfel bis auf die Mitte zersplittert“ (IV/2) ist.

Ferdinando ist ausgeritten, ebenso Guelfo. Die zunehmende Sorge um Ersteren richtet sich aber auf einen möglichen Unfall, Letzterer wird gegenüber dem alten Guelfo von den Frauen in Schutz genommen. Noch in IV/2 beschwört Kamilla den Vater: „Lassen Sie sich nicht hinreißen! Der Ritter wird sanft werden und verträglich. Wir nehmens über uns.“ (IV/2) Tatsächlich haben die Figuren sich zu diesem Zeitpunkt mit dem ‚Erziehungsprojekt Guelfo‘ bereits übernommen.

Als Ferdinandos Pferd herrenlos zurückkehrt und mit Blut am Sattel in den Hof einreitet, bricht Kamilla zusammen, während die Eltern noch Hoffnung schöpfen. Der darauf heimkehrende Guelfo antwortet zunächst

nicht und leugnet dann überdreht zu wissen, wo Ferdinando ist: „Hi! hi! was weiß ich! Bin ich Hüter Deines Bräutigams, schönes Mädchen? Bin ich Hüter Deines Sohns? – Hi! hi!“ (IV/4) Den dramatischen Höhepunkt dieser spannungsreichen und galoppierenden Szenenfolge setzt K. durch einen Monolog Guelfos vor seinem Spiegelbild, der im Eingeständnis des Brudermords gegenüber seiner Spiegelidentität und dem Zerschlagen des Spiegels gipfelt: „Ha! ich kann mich nicht ansehen! Reiß dich aus dir, Guelfo! (Zerschlägt den Spiegel) zerschlage dich, Guelfo! – Guelfo! Guelfo!“ (IV/4) In psychoanalytischer Lesart ließe sich konstatieren, dass Guelfo sich hier nicht nur seinem Spiegel-Ich als Doppelgänger gegenüber sieht und darin in einem Akt der Selbsterkenntnis den Mörder seines Bruders mit dem Kainsmal erblickt, sondern zugleich im Spiegelbild auch seinen Zwilling Bruder selbst erkennt, der sich als bereits ausgelöschter Doppelgänger mit dem eigenen Ich-Bild verschränkt. Täter- und Opfer-Imago verschwimmen. Zwar wird im Drama die äußerliche Ähnlichkeit der Zwillinge nicht thematisiert, ein blindes Motiv, das es der Inszenierung überlässt, dieses auszuspielen, dies bietet aber in der Zuspitzung einen doppelbödigen Reiz: Die Zerschlagung des Spiegels kann damit zum einen als Wiederholung der Mordtat in der Gegenüberstellung von Opfer und Täter wie auch als Selbstbestrafung gelesen werden, in der das Spiegel-Ich ebenfalls ausgelöscht wird. Die Zerstörung des Spiegelbildes kommt damit einem Doppelmord gleich.

Der an sich selbst gerichtete Zuruf, nun Schlaf finden zu wollen, findet seinen Ausdruck darin, dass Guelfo sich in theatraler Geste auf den Boden wirft. Das Motiv des Schlafens als Kompensationsgeste für eine emotionale Überforderung spiegelt sich auch

in der Figur Grimaldis, der an verschiedenen Stellen aus dem Schlaf gerissen wird, nicht schlafen kann oder verschläft. Eine weitere Übersprunghandlung kann in dem hysterisch anmutenden Lachen Guelfos gesehen werden, das mehrfach in Momenten der Überforderung zum Ausdruck kommt, und dem durch die ‚i‘-Prägung („hi! hi!“) eine infantile Note gegeben wird. Pathophysiognomisch entlarvt sich der Brudermörder in der Folgezene gegenüber Grimaldi als „Mann mit diesem Würgeblick“ (IV/5). Auf die drängend wiederholte Frage „Was steht auf meiner Stirne?“ und den mit Angst besetzten Versuch, dieses wegzuwischen, kann Grimaldi nur antworten: „Brudermord!“ (Ebd.) Wenig später bekennt Guelfo gegenüber Grimaldi die Tat und darüber hinaus: „Wo ich hinseh’, ziehst blutig um mich, heult und winselt – mir ist wohl!“ (Ebd.)

Der fünfte Aufzug bringt die Familie in stummen Gesten eines Tableau vivant bei der Totenwache zusammen. Die Konfrontation mit Guelfo, auf dessen Unschuld seine Mutter Amalia immer noch hofft und pocht, zeigt diesen in einer Art traumatischer Amnesie befangen. Aus dem Schlaf gerissen, kann sich Guelfo vermeintlich an keine Tat erinnern: „Wen erschlagen? Wer liegt erschlagen? [...] Ich habe keinen erschlagen, weiß von keinem.“ (V/2) Erst als der Vater den Toten enthüllt und Guelfo in das Antlitz des Erschlagenen blickt, bekennt er. Kurz darauf verhüllt er sich selbst und schlägt damit jede Möglichkeit der Flucht vor der Rache seines Vaters aus.

Mit den Worten „Ich hab’ ausgeredet“ (V/2) tritt er zwar nicht als Person von der Bühne ab, löst sich aber durch die Verhüllung aus der an Sprache gebundenen Identität der Bühnenfigur. Diese verbale Selbstauslöschung ist die weitergedachte Konsequenz

der Zerstörung des eigenen Spiegelbildes. K. wiederholt hier die Konstellation der Spiegelszene: Die Konfrontation mit dem toten Doppelgänger aktiviert die Erinnerung an die Tat und an die bereits begangene Sühne der Selbstauslöschung im Spiegel. Der alte Guelfo wird nunmehr zum Vollstrecker einer längst vorgezeichneten Bahn. In der Namensgleichheit liegt die Verschränkung mit dem letzten, aktiven Doppelgängermotiv: Guelfo ersticht Guelfo. Dass er selbst ein Instrument der Handlung geworden ist, markieren die Schlussworte des Alten, die seine Doppelmotivation offenlegen: Blutrache auf der einen und Bewahrung der Familienehre auf der anderen Seite. Der die Tat vollstreckt, spricht sich selbst dabei in der dritten Person an und distanziert sich eo ipso davon: „Rächen will ich Vater Guelfos Sohn! erretten von der Schande Guelfos Sohn! leben im Jammer verwaist – (stößt ihn nieder)“ (V/2).

Erscheint das Handeln auf der Bühne einerseits durchaus statisch und „regelrecht blutleer“ (Luserke 2010, 193), sind *Die Zwillinge* andererseits ein „Seelendrama mit maximaler Hochspannung und maximaler Entladung der Emotionen“ (Guthke 1970, 706). Blinde Motive, leere Verweise oder Episodenhaftigkeit wie in vorangegangenen Stücken gibt es kaum. Atmosphären und Stimmungslagen sind adäquat eingesetzt, Guthke spricht von „kunstbewußter Präzision“ (ebd., 708). Selbstanrede und Selbstausprache erscheinen als beliebte Form der monologischen Rede bei K. Entgegen der Annahme einer Wende in der SuD-Periode schreibt sich mit *Die Zwillinge* die Geschichte der scheiternden Helden fort, die den zugeordneten Werken immanent ist. Für den am Ursprung des Daseins zweifelnden Menschen Guelfo, der keine Verankerung in Gesellschaft und Familie findet, kann es keinen Ausweg geben, auch wenn

erste therapeutische Ansätze, wie das Auftreten eines Arztes und der verschiedenen diagnostischen Fragen und Einschätzungen der Mitspieler, angeboten werden. Psychopathologische Momente der Figur Guelfo sind seine Infantilität und erratische Impulsivität. Auch kennzeichnen Wahnvorstellungen bis hin zur Besessenheit, ein gestörtes Wirklichkeits- und Kommunikationsverhältnis sowie physische wie psychische Unkontrolliertheit sein Verhalten. Prägnant ist die destruktive Hemmungslosigkeit, die er am Ende gegen sich selbst richtet, wenn er sich dem Tod überantwortet.

Das Nach-Außen-Treten von Krankheitszeichen ist in diesem Drama in Anbindung an den für die SuD-Autoren so wichtigen Lavater und seine *Physiognomischen Fragmente* (1775–1778) im Gesichtsfeld der Protagonisten abzulesen (vgl. hierzu auch Luserke 2010, 196, mit weiterführenden Hinweisen zur Pathognomik), weniger in ausgestellten Gesten oder Attitüden. Ob ein so gezeichneter und von seinen Emotionen geleiteter Charakter überhaupt im Selbstverständnis eines Geniemenschen Widerhall findet, muss in Zweifel gezogen werden. Geniehafte Züge im Sinne eines neuen Lebensverständnisses jenseits ständischer oder traditioneller Ordnungen werden hier nicht heraufbeschworen, vielmehr möchte Guelfo gegen jeden Einwand seine Ansprüche auf gesellschaftlichen Rang, Macht und Besitz durchsetzen und jagt in der Frage der Erstgeburt gerade der Bestätigung eines alten feudalen Rechts hinterher. Eine neue Ordnung scheint vielmehr im gemäßigten Machtanspruch Ferdinandos und den an Rousseau orientierten Erziehungskonzepten auf. Guelfo entwickelt keine schöpferisch produktive Kraft. Vielmehr offenbart das Drama an vielen Punkten metadramatische Referenzen, die den Einzelnen als Spielball

vorführen. So lässt K. seinen Protagonisten sagen: „Ihr spielt mit mir – mißbraucht mich! Wohl dann! ich will's seyn – kann ichs seyn“ (I/4), und enthebt damit das Drama einer rein psychologisierenden Lesart. In *Die Zwillinge* obsiegt damit nicht der genialische Kraftmensch. Es geht nicht darum, den Triumphzug einer stürmisch drängenden Jugend vorzuführen, sondern vielmehr dem Gefühlswirrwarr überhaupt Wort und Bühnenpräsenz in vielerlei Gestalt zu verleihen und physische wie psychische, feudale wie soziale Grenzen am Fallbeispiel auszuloten.

Werke

Klinger, Friedrich Maximilian: *Die Zwillinge. Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen*, in: *Hamburgisches Theater*. Hg. v. Friedrich Ludwig Schröder. Bd. 1. Hamburg 1776 (2. Aufl. Hamburg 1782). – F.M. Klinger's Theater. Erster Theil. Riga 1786. – Auswahl aus F.M. Klingers dramatischen Werken. Erster Theil. Leipzig 1794. – F.M. Klingers Werke. Erster Band. Königsberg 1815. – F.M. Klinger sämtliche Werke in 12 Bdn. 1. Bd. Stuttgart u. a. 1842. Nachdruck Hildesheim u. a. 1976. – Friedrich Maximilian Klingers dramatische Jugendwerke in drei Bänden. Hg. v. Hans Berendt u. Kurt Wolff. Leipzig 1912/1913, Bd. 1. – Werke. Hg. v. Hans Jürgen Geerdts. 2 Bde. Berlin u. a. 1964 (2. Aufl.). Bd. 1. – Werke. Historisch-kritische Gesamtausgabe. 24 Bde. Tübingen 1978 ff. Bd. 2: *Die Zwillinge*. Paralleldruck der Ausgaben von 1776 und 1794. Hg. v. Edward P. Harris, Ekhard Haack u. Karl-Heinz Hartmann. Tübingen 1997.

Moritz, Karl Philipp: Anton Reiser. Ein psychologischer Roman, in: *Werke*. Hg. v. Horst Günther. Bd. 1. Frankfurt a.M. 1993.

Forschung

Allan, Seán: „Hat nicht alles den Stachel zur Rache?“ Gender, class and revenge in J.A. Leisewitz's *Julius von Tarent* and F.M. Klinger's *Die Zwillinge*, in: *Colloquia Germanica* 37.2 (2004), 109–127.

Blasberg, Cornelia: Ein „kopirendes Original“. F.M. Klingers Trauerspiel *Die Zwillinge* zwischen Geniekult und Traditionsbindung, in: *JbDSG* 38 (1994), 39–64.

Gray, Richard T.: The ambivalence of revolt in Klinger's *Zwillinge*. An apologia for political inconsequence?, in: *Colloquia Germanica* 19 (1986), 203–227.

Guthke, Karl S.: F.M. Klingers *Die Zwillinge*. Höhepunkt und Krise des Sturm und Drang, in: *German Quarterly* 43 (1970), 703–714.

Han, Mi Hi: Das Selbstbewußtsein der feindlichen Brüder in den Sturm-und-Drang-Dramen. Unter besonderer Berücksichtigung von *Julius von Tarent* (J.A. Leisewitz), *Die Zwillinge* (F.M. Klinger) und *Die Räuber* (F. Schiller), in: *Togil-munhak* 36.3 (1995), Nr. 3, 25–48.

Harris, Edward P.: Vier Stücke in einem. Die Entstehungsgeschichte von Friedrich Maximilian Klingers *Die Zwillinge*, in: *ZfdPh* 101 (1982), 481–495.

Harris, Edward P.: Einleitung, in: Friedrich Maximilian Klinger: Werke. Historisch-kritische Gesamtausgabe. Hg. v. Sander L. Gilman. 24 Bde. Tübingen 1978 ff. Bd. 2: Paralleldruck der Ausgaben von 1776 und 1794. Hg. v. Edward P. Harris 1997, IX–XLVI.

Henneberger, August: Joh. Ant. Leisewitz' *Julius von Tarent*. Ein Beitrag zur Geschichte und Kritik des deutschen Dramas, in: *Jahrbuch für Deutsche Literaturgeschichte* 1 (1855), 111–138.

Hering, Christoph: Friedrich Maximilian Klinger. Der Weltmann als Dichter. Berlin 1966.

Hoffmann, Volker: *Die Zwillinge*, in: Kindlers Literatur Lexikon. Hg. v. Walter Jens. München 1988. Bd. 9, 508.

Huyssen, Andreas: Drama des Sturm und Drang. Kommentar zu einer Epoche. München 1980.

Kallin, Britta: Zähmen oder Aufregen? Zur Funktion der Frauenfiguren in F.M. Klingers *Die Zwillinge*, in: *Lessing Yearbook* 35 (2003), 223–243.

Luserke, Matthias: Sturm und Drang. Autoren – Texte – Themen. Bibliographisch ergänzte Ausgabe. Stuttgart 2010.

Martini, Fritz: Die feindlichen Brüder. Zum Problem des gesellschaftskritischen Dramas von J.A. Leisewitz, F.M. Klinger und F. Schiller, in: *JbDSG* 16 (1972), 208–265.

Mattenklott, Gert: Melancholie in der Dramatik des Sturm und Drang. Königstein i.Ts. 1985, 59–85.

Merwald, Eva: Die Wiederaufnahme des biblischen Kain-Abel-Mythos in der Tragödie *Die Zwillinge* von F.M. Klinger. Frankfurt/O. 1998.

Poeplau, Anna: Selbstbehauptung und Tugendheroismus. Das dramatische Werk Friedrich Maximilian Klingers zwischen Sturm und Drang und Spätaufklärung. Würzburg 2012.

Rieger, Max: Friedrich Maximilian Klinger. Sein Leben und Werke. 2 Bde. Darmstadt 1880/1896.

Salumets, Thomas: Mündige Dichter und Verkrüppelte Helden: F.M. Klingers Trauerspiel *Die Zwillinge*, in: *The German Quarterly* 59 (1986), 401–413.

Schuman, Rebecca: The mirror and the tower: masculinity and specularity in Klinger's *Die Zwillinge* and Gerstenberg's *Ugolino*, in: *Symposium* 63.2 (2009), 127–144.

Wagner, Hans Ulrich: *Die Zwillinge*, in: *Dramenlexikon des 18. Jahrhunderts*. Hg. v. Heide Hollmer u. Albert Meier. München 2001, 157–158.

Waldeck, Peter B.: The Split Self from Goethe to Broch. Lewisburg 1979, 62–77.

Wenzel, Stefanie: Das Motiv der feindlichen Brüder im Drama des Sturm und Drang. Frankfurt a.M. u. a. 1993.

Constanze Baum

Empfindungen einer unglücklich Verführten bey der Ermordung ihres Kindes

V: Johann Friedrich Schink

E: unbekannt

D: Leipzig 1776

Kindsmord ist ein zentrales Thema des SuD, zahlreiche Dramen, Gedichte und Erzählungen gestalten diesen Stoff, bei dem es immer auch um die Geschichte der „Sexualität in der bürgerlichen Gesellschaft“ (Luserke 2010, 220; vgl. ebd., 228) geht. Das Gedicht von Schink (1755–1835) gehört zu den frühen Beispielen. Über die Entstehung ist wenig bekannt, der Text steht im Gedichtteil des *Almanachs der deutschen Musen auf das Jahr 1777* zwischen einem Liebesgedicht (*An Röschen*) und einem Hochzeitscarmen (*An ein Brautpaar*). Reaktionen auf das Gedicht sind nicht überliefert, als Lyriker hatte S. keinen Erfolg (vgl. Peters 2001, 139 f.).

Überhaupt weiß man wenig über den Autor, der Almanach stellt ihn als „der Got-

tesgelahrtheit Kandidat zu Magdeburg, allda gebohren“ (Almanach 1776, 157) vor, 1773 nahm er in Halle an der Saale das Studium der Theologie auf. Einen Namen gemacht hat sich S. mit scharfsichtigen Theaterrezensionen zu den Aufführungen am Wiener Nationaltheater, in denen er für Lessings (1729–1781) Mitleidspoetik eintrat (vgl. Peters 2001, 140). Kindsmord war im 18. Jh. Gegenstand der öffentlichen Diskussion. Von medizinischer und rechtlicher Seite wurden die Anzeichen publik gemacht, die einen Verdacht auf Kindsmord begründen konnten, auch das Strafmaß – Todesstrafe oder Zuchthaus – stand zur Debatte. Als Paradigma für die Macht der Leidenschaft und die Brutalität ihrer Unterdrückung, das Aufeinanderprallen von natürlichen und gesellschaftlichen Verhaltensmustern, wurde das Sujet namentlich im SuD so brisant, dass die literarische Darstellung den öffentlichen Diskurs nicht allein spiegelte, sondern „eine zunehmende gesellschaftlich-öffentliche Sensibilisierung“ (Luserke-Jaqui 2002, 4) für das Kindsmord-Thema hervortrieb (vgl. ebd., 9 f., 124; Peters 2001, 141 f.; Luserke 2010, 218–227).

Zehn gleichmäßige Schweifreimstrophen aus je sechs jambischen Versen bilden S.s Gedicht. Es enthält die Gedanken einer Frau, die entschlossen ist, ihr Kind zu erstechen, und von Vers 41 an ihre unmittelbare Reaktion auf die Tat. Die ausgeprägte Psychologisierung der Figur, im Titel angekündigt, lässt in der Tat im literaturhistorischen Vorgriff den Begriff des Inneren Monologs als passend erscheinen (vgl. Luserke-Jaqui 2002, 124). Der Text ist durchzogen vom Widerspruch zwischen der ‚natürlichen‘ Liebe einer Mutter zu ihrem Kind und der Angst der Verführten vor gesellschaftlicher Schmach. Verfolgen lässt sich das an den sich wandelnden Anredefloskeln (vgl. Peters 2001, 138 f.). Ist zu-

nächst vom „Kind“ (Almanach 1776, V. 6, 279) die Rede, so bringt in der fünften Strophe die Überzeugung von der „frommen Unschuld“ des Kindes die Bezeichnungen „kleiner Engel“ und „Seraph“ hervor, die in Kontrast zum eigenen „böse[n] Herz, schwarz wie die Hölle“, gesetzt werden. (V. 26–30) Auch die Metapher der Rose, die abgepflückt wird, bekannt aus Goethes *Heidenröslein* (E: 1771, D: 1789), fehlt nicht (vgl. V. 36). Doch die Figur der Reinheit und Unschuld ist eben gleichzeitig „Frucht“ der „Schande“ (V. 34) und verdient als solche den Ausdruck „Brut“ (V. 40). Erst diese Herabsetzung schafft die für die Tat nötige Distanz, die freilich nach dem Mord sofort in Reue umschlägt: „Entsetzen! was hab ich gethan? / O Gott sieh meinen Jammer an, / Geliebtes Kind, erwache wieder!“ (V. 46–48) Die Zerrissenheit der zum Mord getriebenen Mutter zwischen gesellschaftlicher Konvention, die ihr zur „Stimm im Busen“ (V. 14) geworden ist, und vorbehaltloser Liebe („Stimme der Natur“, V. 10) verleiht der Mörderin ein menschliches Antlitz, während in den öffentlichen Debatten Kindsmörderinnen häufig als „Bestien“ (Peters 2001, 138) verachtet wurden.

Dass S. den ‚Anstoß‘ für sein Gedicht durch die Berliner Aufführung von Gotters *Medea* (1775), die er rezensierte, erhalten haben könnte (vgl. Luserke-Jaqui 2002, 124), lässt sich ausschließen, denn die Aufführung fand am 3. 5. 1777 statt. Da Almanache als Kalender dienten, erschienen sie bereits, bevor das titelgebende Jahr anbrach. Das Gedicht ist somit der im Juli 1777 erschienenen Rezension vorausgegangen. Bezeichnend ist aber in der Tat, dass S. in seiner Kritik den Aspekt des Mitleids hervorhebt, das sich gerade an „der Schwere von Medeas Schicksal“ (ebd.) beweisen soll. Indem sich S.s Kindermörderin in den Schlusstrophen nicht dem

„Gericht“ (V. 59) ausgeliefert sehen will, sondern Gottes Verzeihung erfleht, wird eine Gesellschaft sichtbar, die das weibliche Begehren konsequent ausblendet und seine Folgen gnadenlos sanktioniert. So ruft das Thema Kindsmord die offenen Fragen der Aufklärung ins Bewusstsein und zeigt dabei den „Zusammenhang von Vatergesellschaft, Repression der Sexualität und Unterdrückung der Frauen“ (Luserke-Jaqui 2002, 11) auf.

Werke

Schink [Johann Friedrich]: Empfindungen einer unglücklich Verführten bey der Ermordung ihres Kindes, in: Almanach der deutschen Musen auf das Jahr 1777. Leipzig 1776, 279–281 (Wiederabdruck in: Matthias Luserke-Jaqui: Medea. Studien zur Kulturgeschichte der Literatur. Tübingen u. a. 2002, 274–275).

Goethe, Johann Wolfgang: WA I 1, 16 (*Heidenröslein*).

Forschung

Luserke-Jaqui, Matthias: Medea. Studien zur Kulturgeschichte der Literatur. Tübingen u. a. 2002.

Luserke, Matthias: Sturm und Drang. Autoren – Texte – Themen. Bibliographisch ergänzte Ausgabe. Stuttgart 2010.

Peters, Kirsten: Kindsmord als schöne Kunst betrachtet. Eine motivgeschichtliche Untersuchung der Literatur des 18. Jahrhunderts. Würzburg 2001.

Grit Dommes

Etwas von und über Musik fürs Jahr 1777

V: Joseph Martin Kraus

E: 1777

D: Frankfurt a.M. 1778

Kraus' kritisch-polemische Auseinandersetzung mit der deutschen Vokalmusik seiner Zeit entstand während seiner Studienzeit in Göttingen im ersten Halbjahr 1777. Der Frank-

furter Verleger Kessler, der sein Trauerspiel *Tolon* herausgebracht hatte, lehnte sie ab. Erst 1778 erschien sie anonym bei den Eichenbergischen Erben in Frankfurt a.M., als K. bereits in Schweden war (vgl. Leux-Henschen 1978, 26 f.). Das unmittelbare Echo erscheint negativ. K. habe sich mit seiner Schrift „in Deutschland unmöglich“ (Engländer 1943, 88; zit. nach Bungardt 1973, 15) gemacht. Einer der Angegriffenen, der erste Bach-Biograph Johann Nikolaus Forkel (1749–1818), schrieb sie 1792 in *Allgemeine Literatur der Musik* einem „zwar launigten, aber ganz urteillosen jungen Menschen“ zu (zit. nach Kraus 1977, IV). Der Rezensent der *Frankfurter gelehrten Anzeigen* (1./4. 9. 1778; vgl. Leux-Henschen 1978, 53–55) widerspricht der Bevorzugung mythologischer Opernstoffe durch K. aus Gründen der Glaubwürdigkeit der Charaktere. Den Eltern kündigte K. am 11. 6. 1777 im Gestus des Bilderstürmers an, „die Gözen einmal beim Kopfe nehmen, sie beim Rumpfe schütteln und hohnlachen“ (ebd., 195) zu wollen.

Literarisch wie musikalisch gleichermaßen begabt und kenntnisreich, postuliert K. in Abkehr von der traditionellen musikalischen Rhetorik, dass „ein wahrer Dichter und ein wahrer Musiker [...] einerlei Anlage und Gabe zu einerlei Entzweck [!] [hätten], Leidenschaften auszudruecken“ (Kraus 1778, 104). Das Wort-Ton-Verhältnis wird genieästhetisch umgedeutet, wodurch eine frühromantische Synthese der Künste vorweggenommen scheint.

Mit der Verspottung Wielands (1733–1813) und der Hochschätzung Klopstocks als Oden-dichter und möglicher Librettist einer künftigen deutschen Oper überträgt K. Kanonrevisionen des literarischen SuD auf die wortgebundene Musik. Dazu hat ihn vermutlich der Umgang mit ehemaligen Göttinger Hainbündlern wie Johann Friedrich Hahn (1753–1779)

und von Stolberg (1750–1819) inspiriert. Dass K. den Vorrang mythologischer Opernstoffe vor historischen mit der illusionsfördernden Wirkung des interessant gemachten ‚Wunderbaren‘ begründet, erscheint als Reflex der Poetik Bodmers (1698–1783) und Breitingers (1701–1776). Die Schrift fordert einen natürlichen, nicht durch musikalisch-rhetorische Figuren kodifizierten Ausdruck von Leidenschaften und folgt darin der Opernreform von Christoph Willibald Gluck (1714–1787).

Auf einen unbetitelten Einleitungsabschnitt folgen ein einziges gezähltes Kapitel über die „grosse Opera“ (ebd., 23) und weitere Abschnitte über die Kirchenmusik sowie über Lieder und Oden. Die Einleitung vergleicht die psychologischen Wirkungen antiker und neuerer Musik und formuliert die Kernthese, Musik und Poesie sollten „so eine eigentliche Sache fuers Herz, ganz fuers Innerste“ (ebd., 6f.) sein. Kritisiert werden dagegen rationalistische Musiktheorien, die an einem rationalen Naturbegriff und eindeutigen Wirkungsabsichten orientiert sind. Andererseits werden auch die traditionellen kontrapunktischen Gattungen, vor allem die Fuge, als Gegenstand notwendiger theoretischer Bildung akzeptiert, wenn auch mit ironischem Gestus.

Das Kapitel über die Oper kritisiert exemplarisch das Libretto (Wieland) und die Komposition (Anton Schweitzer [1735–1787]) der Oper *Alzeste*. K. gibt an, diesen frühen Versuch einer deutschen (nicht italienischen) ernsten Oper „zu Weimar, Gotha und Mannheim“ (ebd., 42) gehört zu haben. Nur Klopstock und Gluck wären jedoch nach seinen Maßstäben in der Lage, die ersehnte nationale Oper zu schaffen (vgl. ebd., 81f.). Wohlwollend setzt er sich außerdem mit André-Ernest-Modest Grétry (1741–1813) auseinander. Der Abschnitt über Kirchenmusik verlangt ebenfalls eine Musik „fuers Herz“

(ebd., 95ff.), verwahrt sich aber gegen zu theatralisch komponierte Messen und kritisiert Giovanni Battista Pergolesi (1710–1736) *Stabat mater* (1736).

Höher als Strophenlieder schätzt K. durchkomponierte Oden, vor allem nach Texten von Hainbündlern, weil diese allein heftige, wechselnde Leidenschaften ausdrücken könnten, die musikalisch nicht als Strophenlieder behandelt werden dürften. Bungardt (1973, 251f.) sieht darin eine von den Dichtern des Hains inspirierte Vorwegnahme des frühromantischen Klavierlieds. In einem fingierten Dialog verurteilt K. zum Abschluss symbolisch Carl Philipp Emanuel Bach (1714–1788), weil dieser sich mit Unrecht angemaßt habe, ein „Originalgenie“ (Kraus 1778, 110) zu sein.

In manchem vergleichbar den *Anmerkungen übers Theater* (1774) von J.M.R. Lenz, ist auch *Etwas von und über Musik fürs Jahr 1777* in einem ‚rhapsodischen‘, shakespearisierenden Stil imitierter Mündlichkeit geschrieben, Neologismen („gemelancholirt“, ebd., 7) und Lautmalerei eingeschlossen. Gegner werden namentlich attackiert; Ironie und polemisch wertende Nacherzählung sind Haupttechniken der Kritik.

Etwas von und über Musik fürs Jahr 1777 gilt seit Meyer (1926/1927) als bedeutendstes Dokument der musikästhetischen Anschauungen des SuD. Während die oft ironisch-willkürlich (und mit Blick auf das eigene Schaffen inkonsequent) erscheinenden Urteile von K. in ihren geschichtlichen und stilistischen Kontext zurücktreten, wird seine Schrift heute vor allem als Beleg seiner verblüffend weitreichenden Kenntnis des damaligen deutschen Musikschaffens betrachtet. Ob man ihr mit Leux-Henschen (1978, 26) die Rolle eines „Ausgangspunkt[es] für Kraus’ musikreformatorische Arbeit in Schweden“

(van Boer Jr. 1988, 395 f.) zuschreiben kann, erscheint fraglich, da die Verfasserschaft der einschlägigen Zeitungsartikel in *Stockholms Posten* und *Dagligt Allehanda* nicht sicher erwiesen ist.

Eine historisch-kritische Edition wäre wünschenswert, da der Faksimile-Nachdruck (Kraus 1977) zwar zentral für die neuere Forschung, aus Umfangsgründen aber nur sehr knapp kommentiert ist. Ebenso sollte eine sprach- und stilanalytische Untersuchung dem literarischen Ehrgeiz des Werks ebenso gerecht werden wie seinen musikkritischen Urteilen.

Werke

Kraus, Joseph Martin: Etwas von und über Musik fürs Jahr 1777. Faksimile-Nachdruck der Ausgabe Frankfurt 1778. Mit Kommentar u. Register hg. v. Friedrich W. Riedel. München u. a. 1977.

Forschung

Boer Jr., Bertil H. van: Die Werke von Joseph Martin Kraus. Systematisch-thematisches Werkverzeichnis. Stockholm 1988.

Bungardt, Volker: Josef [!] Martin Kraus (1756–1792). Ein Meister des Klassischen Klavierliedes. Köln u. a. 1973.

Engländer, Richard: Joseph Martin Kraus und die gustavianische Oper. Uppsala u. a. 1943.

Leux-Henschen, Irmgard: Joseph Martin Kraus in seinen Briefen. Stockholm 1978.

Meyer, Kathi: Ein Musiker des Göttinger Hainbundes, Joseph Martin Kraus, in: Zeitschrift für Musikwissenschaft 9 (1926/1927), 468–486.

Silverstolpe, Fredrik Samuel: Biographie af Kraus. Stockholm 1833.

Martin Maurach

Fragmente einer Abhandlung über die Ode

V: Johann Gottfried Herder

E: ca. 1764–1765

D: Erlangen 1846

Da ihn Hamann in einem Schreiben vom 18. 5. 1765 bittet, die *Fragmente* noch einmal zu überarbeiten, könnte die zu Herders Lebzeiten unveröffentlichte Abhandlung im Frühjahr des gleichen Jahres entstanden sein. Gemeinsam mit verwandten Skizzen und Entwürfen gehört sie zu den Vorarbeiten für eine letztlich unausgeführte Geschichte der Ode als „Ursprung der Dichtkunst“ (FA 1, 78). In nuce ist in den *Fragmenten* bereits H.s Neubestimmung der Ästhetik und Poetik auf der Basis sinnlicher Subjektgewissheit angelegt. Im Mittelpunkt der Ausführungen steht die These, die natürliche Ausdrucksform aller Kulturen sei ein lokal je ‚individueller‘, in seiner Expressivität aber überall ‚feuriger‘ Odenton, der alles „Lebende“ bis „auf den Nervensaft erschüttert“ und „alles Bewegbare in seinem Strudel fortreißt“; warum sich dieser „Proteus unter den Nationen“ im „geniösesten Glücke“ des 18. Jh.s zu verlieren droht, diese Frage beantwortet H. mit Hilfe eines Vergleichs zwischen neuerer Lyrik und dem „erstgeborne[n] Kind der Empfindung“ (ebd., 78 f.): Kannten die frühesten Griechen noch den „allmächtigen dithyrambischen Rhythmus, der alle bacchische Affekten bis zum Unsinn erregte“, so folgt ihm Jahrhunderte später „ein deutsches auffahrendes Lob kalter Gegenstände“ (ebd., 80 f.); leisteten die „Druiden und Barden“ ihre „Priesterschwüre“ noch „trunken“ auf dem „Weg des Affekts“ (ebd., 79 f.), so suchen die neueren Dichter „das Feuer und den Herd der Poesie“, indem sie „in einem lächerlichen Zauberkreis“ die „geweihte[n] Worte“ der

„Griechen und Römer“ wiederholen. (Ebd., 82 ff.) Wie H. ergänzt, wird mit diesem Nachahmungspostulat in Kauf genommen, dass es zeitgenössischen „Religionsgedichten“ oder Hymnen an einem national individuierenden „Charakter“, vor allem aber an den „Rebellionen unserer Empfindungen“ mangelt: „Wir borgen Reste aus den Alten und die Dichtkunst ist tot!“ (Ebd., 84 f.)

Dass H. mit solchen Spitzen nicht allein gegen Winckelmanns (1717–1768) Antikeverehrung zielt, sondern aufgeklärte Vernunftgrundsätze in Frage stellt, hat ihm lange den Verdacht eines ästhetischen Irrationalismus eingetragen. Gleiches gilt für seine „Logik des Affekts“, die nach H. jene „sinnlichgrößte Einheit“ im Odenpublikum erklärt. (Ebd., 90) Tatsächlich aber werden die Gemeinsamkeiten von Psalm, Hymnus, Chorlied oder Skaldengesang in konsequenter Abkehr vom Rationalismus diskutiert. Seinen sensualistischen Standpunkt entwickelt er in einem auf verschiedensten Odenformen basierenden Kulturmodell. Ihm zufolge „verengert“ die „Ausbreitung der Wissenschaften“ zwar die Künste und die „Poetik die Poesie“. (Ebd., 85) Da dieser Prozess jedoch notwendig für die Entwicklung einer Kultur und folglich unumkehrbar ist, kann H. dem vierten „Alter der Menschheit“ attestieren, erstmals denke der Mensch nun „durch Freiheit“. (Ebd., 92) Und es ist diese Lebensstufe eines sinnesästhetisch zwar noch unaufgeklärten „Chaos“, auf der H. die „subjektiven poetischen Talent[e]“ zum Nachdenken über die Frage anregt, wie die ‚objektiven‘ Oden des 18. Jh.s auf den „Zwecke“ reduziert werden konnten, nur noch „Rührung“ zu erzeugen oder „selbst im Lehren, Trösten“ die Leser mit „Nutzen“ zu traktieren. (Ebd., 92 f.) Um dieses unengagierte „Sachtereden“ hinter sich zu lassen, entwirft H. in den *Fragmenten* eine gattungsgeschicht-

lich weit gefasste Odenpoetik. Von der Forderung ausgehend, die Ode thematisiere formal und inhaltlich eigentlich einen seelischen „Individualfall“, wird an Zeugnissen des 17. und frühen 18. Jh.s dargelegt, sie hätten zunächst „das Gefühl vermindert“, alsbald sei ihre Wirkung immer „kälter, betrachtender, voll Allgemeinwörter, und Moralen“ geworden; „[u]nter uns“ schließlich hätten Oden „fast den Schein der Empfindung“ verloren: „wir zirkeln uns kalte Plane nach Regeln ab, um künstlich trunken in ihnen zu kindern.“ (Ebd., 85 u. 89) Bei diesem resignativen Befund lässt es H. allerdings nicht bewenden. Wie ihm einzelne Oden eines Johann Peter Uz oder von Haller, Pope oder Addison belegen, findet auch die neuere Dichtung immer wieder Wege, um sich zeitgenössischen Gattungsnormen zu entziehen. Um das „Rührende“ oder die „Bewunderung“ solch originaler Oden einem größeren Publikum bekannt zu machen, will H. die Bedeutung des Lesers im Rezeptionsprozess aufgewertet sehen. (Ebd., 70) Sein Selbstgefühl lasse sich freisetzen, wenn die Ode wieder als ästhetisches Medium begriffen wird, das den Menschen als Empfindungswesen bestätigt und ihm zugleich ein Repertoire zur Verfügung stellt, eigenen Emotionen gebührenden Ausdruck zu verleihen. Eine solchermaßen subjektkonstituierende Ode verlange nach einem Dichter, der „empfindet und singt, was der Mensch empfand, da er sah und handelte“; im Vorgriff auf den Autor- und Werkbegriff des SuD heißt es über den dafür vorauszusetzenden Furor: „Bei lebendigen Vorfällen in poetische Wut zu geraten, die in Ode etc. ausfließt: ist das Originalgenie eines Idealpoeten“. (Ebd., 90) Nicht minder nachdrücklich weist H. auf den ursprünglichen Liedcharakter der Ode und ihre kunstübergreifende Verbindung verschiedener Inszenierungs- und Ausdrucksfor-

men hin. Anstelle gewählter Satzreihen hätten ehemals noch eruptiv herausgestoßene „Worte“ der „Affektbegeisterung“ publikumswirksamen Nachdruck verliehen, begleitet von „einfältige[n] Geberden“ und mit einfachen „musikalische[n] Harmoniengänge[n]“ unterlegt: „Drei Künste in allen Abmessungen der Schönheit, Tanz und Musik und Poesie bestürmen uns, mit der Stärke der Oper“. (Ebd., 95) Dass „unsere philosophische[n] Dichter“ (ebd., 90) an diese ‚naturlyrische‘ Tradition nur noch bedingt anknüpfen können, dessen ist sich H. bewusst. Gleichwohl ermuntert er sie, neue gattungssprengende Inszenierungsmöglichkeiten zu erkunden. Sich auf Shakespeare (1564–1616) als Gewährsmann berufend, heißt es im Weiteren, ein Künstler, der „unser Selbst“ in eine „Idealvorstellung“ zwingt und mit „leerer Einbildung“ die „Stückwerke einer Welt nachäfft“, habe sich längst überholt. (Ebd., 91)

Werke

Herder, Johann Gottfried: Fragmente einer Abhandlung über die Ode, in: Johann Gottfried von Herders Lebensbild. Hg. v. Emil Gottfried von Herder. Bd. 1 III/1. Erlangen 1846, 61–89. – FA 1, 57–99.

Forschung

Adler, Hans: Die Prägnanz des Dunklen. Gnoseologie – Ästhetik – Geschichtsphilosophie bei Johann Gottfried Herder. Hamburg 1990.

Gaier, Ulrich: Die Prosatheorie des jungen Herder, in: Vernunft Freiheit Humanität. Über Johann Gottfried Herder und einige seiner Zeitgenossen. Hg. v. Claudia Tazus. Eutin 2008, 7–99.

Greif, Stefan: Herder's Aesthetics and Poetics, in: A Companion to the Works of Johann Gottfried Herder. Hg. v. Hans Adler u. Wulf Koepke. Rochester u. a. 2009, 141–164.

Hilliard, Kevin: „Absteigerungen“ des Affekts: Herders Odentheorie in der Spannung zwischen Verlust und Bewahrung des Heiligen, in: Heilige versus unheilige Schrift. Hg. v. Martin A. Hainz. Wien 2010, 71–85.

Irmischer, Hans D.: Zur Ästhetik des jungen Herder, in: Johann Gottfried Herder. Hg. v. Gerhard Sauder. Hamburg 1987, 43–76.

Sauder, Gerhard: Herders Ursprungsdenken, in: Le Sturm und Drang: une rupture? Hg. v. Marita Gilli. Paris 1996, 65–80.

Stefan Greif

Frankfurter gelehrte Anzeigen

Hg.: Johann Heinrich Merck u. Johann Georg Schlosser

D: Frankfurt a.M. 1772

Im Kontext des SuD ist allein der berühmte Jahrgang 1772 der *Frankfurter gelehrten Anzeigen* von Interesse, in dem mit Johann Heinrich Merck (1741–1791) und dem Juristen Johann Georg Schlosser als Herausgeber sowie unter anderem Goethe und Herder als Rezensenten sich eine neue Denkweise und Lebenshaltung artikulierte. Gegründet wurde das Blatt bereits 1736 unter dem Titel *Franckfurter gelehrte Zeitung*; als solches war es ein eher unbedeutendes Rezensionsorgan wie zahlreiche andere auch. Zum Jahr 1772 wurde die nur wenig rentable Zeitung von Johann Conrad Deinet (1735–1797), dem Inhaber der Eichenbergischen Buchdruckerei in Frankfurt, erworben; als Herausgeber fungierte zunächst M., ab Juli übernahm S. das Amt; Goethe arbeitete ab Anfang März, Herder ab Anfang April mit. Nachdem zum Jahresende S. die Herausgeberschaft abgegeben hatte, übernahm der bisher auch als Rezensent hervorgetretene Theologe Carl Friedrich Bahrdt (1740–1792); die Zeitschrift existierte noch weiter bis 1790, mit einer neuen Zählung ab 1773, worin sich auch eine Distanzierung der späteren Herausgeber von dem Jahrgang 1772 ausdrückt.

In der Aufmachung unterschied sich dieser Jahrgang 1772 weder von seinen Vor-

gängern noch von den Konkurrenten: Wie anderswo auch, waren den einzelnen Rezensionen der Druckort sowie eine genaue bibliographische Beschreibung des angezeigten Buches vorangestellt; auch die Erscheinungsweise – zweimal wöchentlich – und der Umfang – acht Seiten – entsprachen dem allgemein Üblichen. Insgesamt 40 Mitarbeiter (vgl. zu den 23 bedeutendsten darunter die Porträts in: Bräuning-Oktavio 1972) verfassten die beinahe 400 Rezensionen des Bandes. Sie lassen sich in vier Gruppen einteilen (vgl. Bräuning-Oktavio 1966, 87–258): erstens der Darmstädter Kreis um M. mit Herder, Georg Wilhelm Petersen (1744–1816), Louis von Schrautenbach (1728–1783), Franz Michael Leuchsenring (1746–1827), Helfrich Bernhard Wenck (1739–1803); zweitens der Frankfurter Kreis um Goethe, S., Deinet und Johann Adolph Behrends (1740–1811); drittens der Gießener Kreis um Bahrdt, Johann Christoph Friedrich Schulz (1747–1806), Ludwig Julius Friedrich Höpfner (1743–1797) und Helwig Bernhard Jaup (1750–1806); dazu kamen schließlich viertens verschiedene auswärtige Mitarbeiter wie der Marburger Mathematiker Johann Gottlieb Waldin (1728–1795), der Kasseler Gelehrte Rudolph Erich Raspe (1736–1794) oder der Stuttgarter Theologe Johann Friedrich Le Bret (1732–1807). Die meisten Rezensionen stammen von M., S., Goethe, Herder und Petersen.

Das „Problem“ (Bräuning 1911, 11; Bräuning-Oktavio 1966, 515), das die *Frankfurter gelehrten Anzeigen* für die Forschung darstellen, besteht darin, dass sämtliche Rezensionen nicht gezeichnet sind. Schon die Zeitgenossen rätselten über die Frage, von wem welcher Text stammt. Es ist seither mehrfach versucht worden, die einzelnen Texte ihren Verfassern zuzuordnen und mittlerweile fast vollständig gelungen. Dies geschah, wo nicht

durch Briefe oder andere Zeugnisse die Zuweisung eindeutig möglich war, in der Regel durch umfangreiche Stilanalysen (vgl. u. a. Morris 1915; Bräuning-Oktavio 1966, 515–589; Thiele 1966), die in den letzten Jahren auch mit computergestützten Verfahren durchgeführt wurden (vgl. Haenelt 1984). Völlige Sicherheit wird man in einigen Fällen nie erlangen können, was auch daran liegt, dass einige der Rezensionen aus gemeinsamen Diskussionen entstanden sind, sodass diese ‚Protokollrezensionen‘ (Bräuning-Oktavio 1966, 259–266) mehrere Verfasser haben. Auch Goethe selbst, der Mitte der 1820er Jahre Johann Peter Eckermann (1792–1854) die von ihm verfassten Rezensionen zusammenstellen ließ, konnte sich im Einzelnen nicht mehr erinnern, welche von ihm stammen; so ging er etwa davon aus, noch 1773 für die *Frankfurter gelehrten Anzeigen* gearbeitet zu haben, was jedoch nicht den Tatsachen entspricht (vgl. Eckermann 1826; Dahnke 1997, 236).

140 der 396 Rezensionen (auf 832 Seiten) stammen aus dem Bereich der Belletristik, Kunst und Ästhetik, 53 betreffen Philosophie und Pädagogik, 49 Theologie, 40 sind mathematischen, medizinischen und naturwissenschaftlichen Inhalts. Dieses Übergewicht der ‚schönen‘ Literatur gegenüber der gelehrten spiegelt zwar die Entwicklung auf dem deutschen Buchmarkt in der zweiten Hälfte des 18. Jh.s wider, rührt aber auch von einer bewussten Entscheidung der Herausgeber her; so heißt es in der der ersten Ausgabe vorangestellten *Nachricht an das Publikum*, man wolle kein „Repertorium aller in den höheren Wissenschaften neu herausgekommenen Büchern vorstellen“, sondern allein „die *gemeinnützigen* Artikel in der Theologie, Jurisprudenz und Medicin“ beurteilen, „hingegen das Feld der Philosophie, der Geschichte, der schönen Wissenschaften und Künste in seinem ganzen

Umfänge umfassen“. Außerdem wolle man besonders für den „Liebhaber der *englischen Litteratur*“ sorgen. (FgA 1772, 1) Damit werden mehrere programmatische Entscheidungen getroffen: Zunächst der Verzicht auf eine vollständige Anzeige aller gelehrten Neuerscheinungen und, indem auf deren Gemeinnützigkeit abgehoben wird, eine Abwendung von einem rein gelehrten Publikum hin zu einem allgemeinen Interessentenkreis. Für ein Rezensionsorgan dieser Zeit ist der Anteil der Dichtung unter den besprochenen Werken ungewöhnlich hoch. Fast alle großen Namen der Belletristik sind vertreten: Klopstock, Lessing (1729–1781), Wieland (1733–1813), Sophie von La Roche (1730–1807), Gleim (1719–1803), Johann Georg Jacobi (1740–1814), Boie (1744–1806), Claudius (1740–1815), Hölty (1748–1776) und viele andere – nur Lessings *Emilia Galotti* fehlt unter den Neuerscheinungen des Jahres 1772 (vgl. Bräuning-Oktavio 1966, 420). Mit der Ankündigung, vor allem die englische Literatur berücksichtigen zu wollen, ist stillschweigend auch eine Abwertung der französischen verbunden und damit eine Abwertung der in Deutschland vorherrschenden Kultur (vgl. ebd., 424–432). Ein weiteres Ziel war es außerdem, im Einzugsgebiet der Zeitung den „soliden Verstand und guten Geschmack herrschender zu machen“ und damit diese „Gegenden der Barbarey“ zu „entreißen, worin sie, nach Aussage der Obersachsen, noch liegen“ (Deinet an Raspe, 18. 1. 1772, Deinet 1857, 78) – einen ähnlichen Anspruch hatte etwa auch Schubart mit seiner *Deutschen Chronik* für den deutschen Südwesten.

In einer frühen „Ankündigung“ werden die Rezensenten des zukünftigen Blattes als „eine Gesellschaft Männer“ vorgestellt, „die ohne alle Autorfesseln und Waffenträgerverbindungen im stillen bisher dem Zustand der Litteratur und des Geschmacks hiesiger Ge-

genden, als Beobachter zugesehen haben“. (Deinet 1857, 79) Keiner aus dem engen Kreis der Rezensenten wie auch die Herausgeber selbst verbanden mit ihrer Tätigkeit für die *Frankfurter gelehrten Anzeigen* die Hoffnung auf eine dauerhafte berufliche Sicherheit, was das schnelle Ende der Konstellation erklärt. Die gewissenhafte und oft ermüdende Arbeit eines Gelehrten war die Sache der Rezensenten ohnehin nicht, die sich nicht auf diesem Feld positionieren mussten oder wollten. Die programmatische Lossagung von aller parteiischen Rücksichtnahme wie auch die Verweigerung der gelehrten Konventionen zeigt sich dem arglosen Leser zunächst im provokanten und scharfen Ton eines Großteils der Rezensionen (vgl. Bräuning-Oktavio 1966, 393–400). Dieser Ton, der im Kontext einer ‚gelehrten Zeitung‘ erst recht auffallen musste, war nicht nur von großer Leidenschaftlichkeit und Hefigkeit geprägt, er scheute auch nicht die unsachliche und verletzende Beschimpfung. So schreibt Goethe in einer Kürzestrezension des Bandes *Blauer Dunst in Gedichten*: „Der Witz dieser Dinger besteht darin, daß sie auf blau Papier gedruckt sind, und da das Papier auch ziemlich sanft ist, so würde selbst *Gargantua*, der competenteste Richter in diesen Fällen, gestehen müssen, daß sie sehr brauchbar sind, *Purgatus bilem verni sub temporis hora*.“ (FgA 1772, 470)

Die Rezensionen der *Frankfurter gelehrten Anzeigen* beschränken sich nicht auf die Destruktion von Konventionen; hinter der Missachtung von Rang, Intention und dem guten Ruf des rezensierten Autors, hinter der Verhöhnung der aufgeklärten Gelehrtenrepublik und ihrer Gepflogenheiten steht ein revolutionäres Programm, das nicht mehr auf Wissenschaftlichkeit aus ist, sondern auf gesellschaftlichen Nutzen und radikale Originalität. Der Maßstab der Bewertung ist bei den

Frankfurter gelehrten Anzeigen ein völlig anderer als bei der Konkurrenz; M. und Goethe formulieren ihn in ihrer gemeinsam verfassten Rezension von Johann Georg Purmanns *Zufällige Gedanken über die Bildung des Geschmacks in öffentlichen Schulen* als Antwort auf die Frage „Was ist schön?“, „Schön ist, was wir als schön empfinden. Die einzige beste Erklärung des Schönen, die wir kennen!“ (Ebd., 618) Die radikale Subjektivität, die in den *Frankfurter gelehrten Anzeigen* postuliert wird, steht in einem engen Zusammenhang mit einer Genieästhetik, die – durch M. vermittelt – von Shaftesbury (1671–1713) beeinflusst ist und sich bereits in Texten von Herder und Goethe vor 1772 gezeigt hat (vgl. Bräuning-Oktavio 1966, 401–404). Ein „kleines ästhetisches Manifest des Sturm und Drang“ (Luserke 2010, 175) ist etwa die von Goethe und M. gemeinsam verfasste Rezension von Johann Georg Sulzers (1720–1779) *Die schönen Künste in ihrem Ursprung, ihrer wahren Natur und besten Anwendung* (vgl. FgA 1772, 801–807). Sulzers Postulat, nach dem die Aufgabe der Kunst die Verschönerung der Dinge nach dem Beispiel der Natur sei, wird doppelt abgelehnt und verhöhnt: Weder sei die Natur nur angenehm und schön („wütende Stürme, Wasserfluthen, Feuerregen, unterirdische Glut, und Tod in allen Elementen“, ebd., 803), noch könne also die Kunst sie nachahmen: „Die Kunst ist gerade das Widerspiel, sie entspringt aus den Bemühungen des Individuums, sich gegen die zerstörende Kraft des Ganzen zu erhalten.“ (Ebd., 804) Von Sulzers Versuch einer objektiven Theorie der Kunst kommen die Rezensenten auf den Künstler zu sprechen: „Denn um den Künstler allein ists zu thun, daß der keine Seeligkeit des Lebens fühlt als in seiner Kunst“ (ebd., 806). Nicht Schemata und Deduktionen machten eine Kunsttheorie, sondern allein die Sinnlichkeit

des Künstlers – das berühmte Fazit des Textes formuliert es so: „Gott erhalt unsre Sinnen, und bewahr uns vor der Theorie der Sinnlichkeit“ (ebd., 807).

Wo die Nachahmungsästhetik derart heftig abgelehnt wird („alles Nachahmen aber [...] hassen wir“, ebd., 620), wo gleichzeitig alle künstlerische Potenz auf die Individualität des Künstlers geschoben und zudem das Publikum als urteilende Instanz geschmäht wird („Am gaffenden Publikum, ob das, wenns ausgegafft hat, sich Rechenschaft geben kann, warums gaffe, oder nicht, was liegt an dem?“, ebd., 808), da muss auch der Betrachter ein Genie sein, um Kunst angemessen beurteilen zu können. In der elitären Ablehnung der Möglichkeit einer objektiven Beurteilung von Kunst deutet sich die „Isolierungspraxis“ (Luserke 2010, 175) im SuD – sowohl bei den Dichtern als auch beim Publikum – bereits an. Dabei entsteht ein Widerspruch zu dem in der *Nachricht* formulierten Anspruch auf Gemeinnützigkeit und einem Humanitätskonzept, das doch gerade auf den ganzen und natürlichen, fühlenden und handelnden Menschen, auf das Leben abzielt (vgl. Dahnke 1997, 238). Er bleibt unaufgelöst, auch die Betonung des Nationalen und seiner Eigenart hat, besonders in Verbindung mit der wiederholten Auflehnung gegen die Ständegesellschaft und ihre Regeln (vgl. Bräuning-Oktavio 1966, 466–479; Dahnke, 241 f.), einen unverkennbar utopischen Charakter.

Unter den Rezensenten kann Herder als der leidenschaftlichste und auch heftigste charakterisiert werden; schon die Zeitgenossen haben ihn an seiner Sprache erkannt (vgl. Bräuning-Oktavio 1966, 142 f.). Seine Rezensionen von Michaelis' *Mosaisches Recht* (vgl. FgA 1772, 265–269), Semlers *Paraphrasis Evangelii Johannis* (vgl. ebd., 481–486) und Schölzers *Vorstellung seiner Universalhistorie* (vgl.

ebd., 473–478) sind mit besonderer Schärfe verfasst. Letzterem wirft Herder vor, „bloße Deklamation“ in „lautem, gestikulirendem Ton“ und „ein Krausgewinde aus mancherley neuern Schriften aufgewunden [...] unsicher und schwach“ zu liefern. (Ebd., 473 f.) Schlözer reagierte auf Herders vernichtende Kritik unter Nennung von dessen Namen mit einem zweiten Teil seiner *Universalhistorie*, der aus einer 200-seitigen Erwiderung besteht, bei der er Herder vor allem dessen Verstöße gegen das „Decoro“ (Scherer 1883, XLf.) zum Vorwurf macht – vielleicht die größte öffentliche Wirkung, die den *Frankfurter gelehrten Anzeigen* vergönnt war.

Goethe ist als Rezensent Herder in vielem vergleichbar, aber er ist weniger ernst, meistens lässt er seinen Spott an ganz unbedeutenden Gegenständen aus, oft haben seine Texte kaum etwas mit dem rezensierten Buch zu tun, wie etwa die „rücksichtslos[e]“ (ebd., LXXXVI) Besprechung von Johann Georg Jacobis *Ueber das von dem Prof. Hausen entworfne Leben des H.G.R. Klotz* (1772) (vgl. FgA 1772, 808). In seiner Rezension der *Gedichte von einem polnischen Juden* (vgl. ebd., 555–558) geht er auf die Gedichte mit keinem Wort ein, auch nicht, nachdem er sich am Ende des Textes deswegen zur Ordnung ruft, dafür macht er sich „abstahirt von allem“ (ebd., 556) Gedanken über den möglichen Lebenslauf des Dichters und seine Liebesgeschichte mit einem Mädchen, hinter der man nicht ohne Grund Goethes eigene Liebe Charlotte Buff vermutet hat – „die wohl einzige und auch schönste *Liebeserklärung*, die je für ein Mädchen in ein gelehrtes Blatt [...] eingeschmuggelt worden ist.“ (Bräuning-Oktavio 1966, 245)

Neben Herder und Goethe war der weniger streitbare M. als Herausgeber und als Rezensent um Ausgleich und Milderung be-

müht. Von ihm stammen die Rezensionen der bedeutenden Werke der deutschen Literatur: Klopstocks *Oden* (1750), Sophie von La Roches *Geschichte des Fräulein von Sternheim* (1771), Hallers *Usong* (1771) und andere. Auch die meisten Rezensionen aus dem Bereich der Kunst sowie der Großteil der Kupferstichanzeigen, die in einer gelehrten Zeitung etwas Neues darstellten, dürften von ihm stammen (vgl. ebd., 293–324).

Die Folgen ihrer Provokationen bekamen die *Frankfurter gelehrten Anzeigen* nur auf dem Gebiet der Theologie unmittelbar zu spüren, wo ihr aufmüpfiges Plädoyer für eine ungelehrte, sinnliche, den Menschen nahe Religiosität sofort die Frankfurter protestantische Geistlichkeit auf den Plan rief. Schon in der dritten Nummer der Zeitung befindet sich eine lobende (wohl von Petersen stammende) Rezension von Johann Georg Jacobis Predigt *Von der Liebe gegen Gott* (1771), in der es heißt: „Wann werden wir doch einmal viele solcher Predigten bekommen, als gegenwärtige! – – Wann wird man doch einmal allen Dogmatischscholastischen Wust, allen Exegetischen Flitterstaat, alle Kunstsprache, allen oratorischen Prunk etc. aus den Predigten herauswerfen, und blos gesunde, vernünftige, allgemein faßliche und allgemein nützliche Gedanken, in einem solchen ungekünstelten, einnehmenden und liebreichen Ton vorbringen!“ (FgA 1772, 24) Das ganze Jahr über gingen Anklagen von Seiten der Geistlichkeit und Verteidigungsschreiben von Seiten der *Frankfurter gelehrten Anzeigen* hin und her, bis schließlich dem Blatt im November 1772 alle theologischen Rezensionen verboten wurden und Deinet mit einer Geldstrafe belegt wurde (vgl. Dechent 1889; Bräuning-Oktavio 1966, 325–388).

M. hatte sich bereits auf dem Höhepunkt des Kampfes mit der Frankfurter Geistlichkeit

Ende Juli von der Herausgeberschaft zurückgezogen, worauf der weniger versöhnliche S. sein Amt übernommen hatte. Als die Schlacht um die Pressefreiheit verloren war, ging Petersen nach Berlin und auch die anderen Rezensenten hatten keine Lust, das Projekt weiter fortzusetzen. Goethe verfasste am Schluss des letzten Hefts des Jahres die *Nachrede statt der versprochenen Vorrede* (vgl. FgA 1772, 830–832). Darin ist er sich durchaus bewusst, dass die *Frankfurter gelehrten Anzeigen* sowohl beim „Publicum selbst“ als auch bei den rezensierten Autoren und schließlich bei den „Mitbrüder[n] an der kritischen Innung“ Ursache zur „Unzufriedenheit“ gegeben haben. An die Letztgenannten heißt es: „Wir trieben das Handwerk ein Bißchen freyer als sie, und mit mehr Eifer.“ (Ebd., 830) Er versichert den Lesern, dass „diejenigen Recensenten, über deren Arbeit die meiste Klage gewesen, ein Ende ihres kritischen Lebens machen wollen“; sie hofften doch, „manchen sympathisierenden Leser gefunden zu haben, dessen gutem Andenken sie sich hiermit empfehlen.“ (Ebd., 832)

Die *Frankfurter gelehrten Anzeigen* haben bei einer Auflage von 200 Stück kaum eine unmittelbare Wirkung entfalten können, aber sie markieren noch vor *Götz* (1773), *Werther* (1774) und *Auch eine Philosophie der Geschichte zur Bildung der Menschheit* (1774) eine wichtige „Schwelle [...], von der ab die Entwicklung des geistig-kulturellen, des literarischen Lebens in Deutschland einen wesentlich anderen Gang nahm.“ (Dahnke 1997, 247) Während zahlreiche Dichter des SuD sich von ihren Jugendarbeiten distanzierten und nachdem die Freundschaften innerhalb des Kreises um die *Frankfurter gelehrten Anzeigen* – Goethe/M., Herder/Goethe – zerbrochen waren, kam von den ehemaligen Mitarbeitern der Zeitung allein Goethe wiederholt

auf die Bedeutung der Zeitung zu sprechen, so etwa im zwölften Buch von *Dichtung und Wahrheit* (1811–1833) und in dem kurzen Eintrag zu den Jahren 1769–1775 in den *Tag- und Jahresheften* (1827–1842). Die große Bedeutung der *Frankfurter gelehrten Anzeigen* für den SuD scheint ihm hier schon klar zu sein, wenn er schreibt, dass die Rezensionen dort „einen vollständigen Begriff von dem damaligen Zustand unserer Gesellschaft und Persönlichkeit“ gäben: „Ein unbedingtes Bestreben, alle Begrenzungen zu durchbrechen, ist bemerkbar.“ (MA 14, 10) Dass Goethe seinen Rezensionen nicht nur eine Bedeutung für die Literatur des SuD, sondern mehr noch für seine eigene Entwicklung beimisst, erfährt man in dem kurzen Aufsatz *Ueber Goethe's Rezensionen* von Eckermann, der für Goethe die Jahrgänge 1772 und 1773 nach seinen Beiträgen durchsucht hatte, die dann – nicht alle richtig zugeordnet – im 33. Band der *Ausgabe letzter Hand* erschienen. Eckermann schreibt, die Rezensionen seien „ein Schlüssel zu Goethes ganzer Natur“: „Hier liegt alles im Keime vor uns.“ (Eckermann 1826, 83)

Die Forschung, die über ein Jh. hinweg die Zuschreibungen der einzelnen Rezensionen vervollständigt, abgewogen und präzisiert hat und die Bedeutung des Jahrgangs in seiner Zeit und vor allem im Hinblick auf seine bedeutendsten Mitarbeiter, Goethe und Herder, dargestellt hat, gipfelt in Hermann Bräuning-Oktavios umfangreichem Lebens- und Meisterwerk von 1966, das sicher nur in kleinen Details zu ergänzen wäre.

Werke

Frankfurter gelehrte Anzeigen vom Jahr 1772. Frankfurt a.M. [als Neudruck erweitert um ein Vorwort v. Hermann Bräuning-Oktavio und einer Konkordanz zu B. Seufferts Nachdruckausgabe v. 1883. Bern 1970]. – Frankfurter Gelehrte Anzeigen vom Jahr 1772. Hg. v.

Bernhard Seuffert, mit einer Einleitung v. Wilhelm Scherer. 2 Bde. Heilbronn 1882/1883.

Deinet, Johann Konrad: Briefe von Johann Conrad Deinet, in: Weimarisches Jahrbuch für deutsche Sprache Litteratur und Kunst 6 (1857), 77–84.

Eckermann, Johann Peter: Ueber Goethe's Rezensionen für die Frankfurter gelehrten Anzeigen von 1772 und 1773, in: Ueber Kunst und Alterthum 5.3 (1826), 160–170.

Goethe, Johann Wolfgang: Tag- und Jahreshefte. MA 14, 7–322 [Tag- und Jahreshefte].

Forschung

Bräuning, Hermann: Studien zu den Frankfurter Gelehrten Anzeigen vom Jahre 1882. Gießen u.a 1911.

Bräuning-Oktavio, Hermann: Herausgeber und Mitarbeiter der Frankfurter Gelehrten Anzeigen 1772. Tübingen 1966.

Bräuning-Oktavio, Hermann: Wetterleuchten der literarischen Revolution. Johann Heinrich Merck und seine Mitarbeiter an den Frankfurter Gelehrten Anzeigen 1772 in Bild und Wort. Darmstadt 1972.

Dahnke, Hans-Dietrich: Intentionen und Resultate des Jahrgangs 1772 der Frankfurter Gelehrten Anzeigen, in: Sturm und Drang. Geistiger Aufbruch 1770–1790 im Spiegel der Literatur. Hg. v. Bodo Plachta u. Winfried Woesler. Tübingen 1997, 233–247.

Dechent, Hermann: Die Streitigkeiten der Frankfurter Geistlichkeit mit den Frankfurter Gelehrten Anzeigen, in: GJb 10 (1889), 169–195.

Haenelt, Karin: Die Verfasser der *Frankfurter Gelehrten Anzeigen* von 1772. Ermittlung von Kriterien zu ihrer Unterscheidung durch maschinelle Stilanalyse, in: Euphorion 78.4 (1984), 368–382.

Jansen, Claus: Frankfurter Gelehrte Anzeigen (1736–1790), in: Deutsche Zeitschriften des 17. bis 20. Jahrhunderts. Hg. v. Heinz-Dietrich Fischer. München 1973, 61–73.

Luserke, Matthias: Sturm und Drang. Autoren – Texte – Themen. Bibliographisch ergänzte Ausgabe. Stuttgart 2010, 173–177.

Morris, Max: Goethes und Herders Anteil an dem Jahrgang 1772 der Frankfurter Gelehrten Anzeigen. 3. Aufl. Stuttgart u. a. 1915.

Scherer, Wilhelm: Einleitung, in: Frankfurter Gelehrte Anzeigen vom Jahr 1772. Hg. v. Bernhard Seuffert. Bd. 2. Heilbronn 1883, III–XC.

Thiele, Joachim: Untersuchung der Goethe zugeschriebenen Rezensionen in den Frankfurter Gelehrten Anzeigen mit Hilfe einfacher Textcharakteristiken, in: Studia Linguistica 20 (1966), 83–85.

Stefan Knödler

Freyheitslied eines Kolonisten

V: Christian Friedrich Daniel Schubart

E: 1775

D: Ulm 1775

Das Gedicht steht im zweiten Jahrgang von Schubarts *Deutscher Chronik*, im 64. Stück vom 10. 8. 1775. Später hat es S. fast unverändert in den zweiten Band seiner *Sämtlichen Gedichte* aufgenommen, wo es mit der Jahresangabe 1776 versehen ist. Das acht vierzeilige Strophen umfassende Rollengedicht ist einem Soldaten, der unter General Israel Putnam im Amerikanischen Unabhängigkeitskrieg gegen die Engländer kämpft, in den Mund gelegt. Die ersten drei und die beiden letzten Strophen richten sich an die als „Brüder“ (Schubart 1775, V. 7) angeredeten Mitkämpfer („Hinaus! Hinaus ins Ehrenfeld / Mit blinkendem Gewehr! / Columbus, deine ganze Welt / Tritt muthig daher!!“, V. 1–4), die aufgerufen werden, hinter der Fahne der „Freyheit“ (V. 5) und „Vater Putnam“ (V. 9) gegen den „gierge[n] Britte[n]“ (V. 13), der nur finanzielle, statt ideelle Interessen habe, zu marschieren (vgl. Wertheim 1960, 86). Interessant sind die Strophen 5 und 6, in denen sich der Sprecher „Europens Sklaven“ (V. 17) zuwendet. Über sie heißt es zunächst, sie würden „ein Treiber, ein Tyrann / Für würgbares Vieh“ (V. 19f.) brauchen. Dann werden die Europäer direkt angesprochen und aufgerufen, in Amerika für die Freiheit zu kämpfen: „Ihr reicht den feigen Nacken, ihr, / Dem Tritt

der Herrschsucht dar? – / Schwimmt her! – hier wohnt die Freyheit, hier! / Hier flammt ihr Altar!“ (V. 21–24)

S. hat über die Amerikanische Revolution ausführlich in der *Deutschen Chronik* berichtet (vgl. die Dokumentation bei Walz 1903); England und Amerika sind die beiden Länder, über die er am häufigsten schreibt. Seine Berichterstattung über den Amerikanischen Unabhängigkeitskrieg ist dabei jedoch keineswegs so parteiisch, wie es das *Freyheitslied* suggeriert. Mal ergreift er die Partei der Engländer, mal die der Amerikaner, mal bemüht er sich um Neutralität (vgl. Walz 1903, 209–212; Clédière 1992, 142). Das liegt sicherlich auch an der schwierigen Informationslage, die S. oft selbst beklagt (vgl. Deutsche Chronik 1777, 76); auch der Zeitungsschreiber S. hat als Quellen nur andere Zeitungen (vgl. Myers 1997, 78 f.; Clédière 1992, 139) und er beschwert sich darüber, dass man die „Urtheile über die wichtigsten Angelegenheiten der Menschheit, bloß von der Englischen Hofzeitung“ (Deutsche Chronik 1775, 565) übernehme. Dabei gehört England S.s Sympathie seit dem Beginn der *Chronik*, er verehrt die dortigen liberalen Gesinnungen und die dort herrschende Pressefreiheit. Sein Hass auf Tyrannenherrschaft und sein Sensorium für Ungerechtigkeit lassen ihn jedoch zunehmend Partei für die Amerikaner ergreifen – ablesbar etwa an den Überschriften, die er den Artikeln gibt: Berichtet er zunächst unter der Rubrik *England* auch über die amerikanischen Aufstände, so heißt es bald *Aus dem Lande der Freyheit, Aus den Provinzen der Freiheit* und schließlich *Amerika* (vgl. Myers 1997, 77). In seiner frühen Parteinahme für die Amerikaner unterscheidet er sich übrigens von dem Großteil der deutschen Presse, in Schlözers (1735–1809) *Briefwechsel, meist historischen und politischen Inhalts* etwa er-

scheinen die Amerikaner noch 1776 nur als „Spitzbuben“ und „Straßenräuber“ (zit. nach Myers 1997, 73).

Unmittelbar vor dem Stück der *Deutschen Chronik*, das das *Freyheitslied* enthält, veröffentlicht S. einen die Engländer besonders heftig angreifenden Artikel, in dem der Brief eines (fiktiven) Freundes W*** vom 22. Juli des Jahres aus London wiedergegeben wird (vgl. Deutsche Chronik 1775, 497–500). Dieser schildert die „bis zur Anarchie“ ausschweifende Unruhe in London, wobei die Engländer sich nicht als „Vertheidiger der Freyheit“, sondern als „Anwälde der Zügellosigkeit“ offenbaren. (Ebd., 497) Auch die „Amerikaner“ – „im Grunde betrachtet, nichts anders, als wütige Rebellen“ – seien davon angesteckt worden. (Ebd., 498) Nach dem Spott darüber, dass eine 16-jährige „amerikanische Venus“ dem 72-jährigen Putnam bei seinem ersten Sieg über die Engländer einen Sohn versprochen habe, was der doch „nicht brauchen“ (ebd.) könne, kommt der Schreiber am Ende seines Briefes auf die Grausamkeiten der Engländer nicht nur in Amerika, sondern etwa auch in Indien, zu sprechen. Würde ein fünfter Weltteil entdeckt werden, so schließt er, werde auch dort ein „Monument von Menschenknochen“ errichtet werden, auf dem stehe: „Wandrer, schaur' vor dem Geitz und der Grausamkeit der Britten!“ (Ebd., 500) Der letzte Satz des Briefes lautet: „Gott lob, daß kein solcher Fluch auf uns Deutschen ruht!“ (Ebd.)

Dieser Ausruf widerspricht dem *Freyheitslied*, in dem ja gerade die europäischen – und damit auch die deutschen – Tyrannen beschuldigt werden, ihre Untertanen wie „würgbares Vieh“ (V. 20) zu quälen. Während die Angaben zu den englisch-amerikanischen Verhältnissen in dem Gedicht sehr konkret sind, bleibt die Kritik an den europäischen

Tyrannen darin vage, sie ist nichts als eine „rhetorische Geste“ (Luserke-Jaqui 2009, 84), die nicht als Aufruf zu einem Kampf, der dem der Amerikaner vergleichbar wäre, taugt. Im Gegenteil wird ja dazu aufgefordert, den Kampf um die Freiheit auf amerikanischem und eben nicht auf europäischem Boden auszufechten (vgl. V. 23 f.). Seine Weigerung sich festzulegen, mag mit S.s Angst vor Zensur oder gar Gefangennahme zu erklären sein, die Widersprüchlichkeit ist aber auch Grundproblem aller seiner politischen Aussagen, die wenig konsistent sind, da sein Urteil stets dem Augenblick unterworfen ist: Als Ideal der Freiheit gilt ihm etwa mal die Reichsstadt Augsburg, die Schweiz, England oder Amerika (vgl. Rieber 1969, 28–32).

Das *Freyheitslied* markiert den Höhepunkt von S.s Unterstützung der amerikanischen Unabhängigkeitsbewegung, denn seine Sympathien für die amerikanischen Rebellen und die Berichte über ihre Siege werden bald überlagert von zahlreichen Artikeln über die Lieferung von Söldnern an den englischen König, mit der deutsche Fürsten im Verlauf des Jahres 1775 beginnen (vgl. Wertheim 1960, 92; Myers 1997, 78–85). Neben der Tatsache, dass man Menschen einfach so für einen zweifelhaften Zweck verkauft, empört S. vor allem, dass sich in Deutschland darüber außer ihm niemand aufregt. So führt S. seine Kampagne gegen die deutschen Truppenverkäufe über Monate hinweg fort, wobei er seine Sympathie für die Amerikaner zu hinterfragen beginnt. Waren sie bisher Helden und Freiheitskämpfer, so erscheinen ihre Bemühungen im Verlauf des Jahres 1776 zunehmend in einem ungünstigeren Licht. Als er am 28. 11. 1776 von „Grausamkeiten und letztere Mordbrennereyen in Neu-York“ berichtet, durch die die „Provinzialen [...] sehr viele Freunde verloren“ hätten, wird deutlich, dass auch S. dazu gehört, der

in diesem Zusammenhang Tacitus zitiert: „Dann Unmenschlichkeit erregt den Haß der Menschheit“. (Deutsche Chronik 1776, 755 f.) Der „unermüdliche deutsche Patriot“ siegt schließlich über „Schubart, den Republikaner“. (Myers 1997, 85)

Das *Freyheitslied* ist bei aller Widersprüchlichkeit eindeutig antiabsolutistisch; Freiheit ist für S. ein Begriff, der das ganze Volk betrifft, nicht nur das Individuum. Darin unterscheidet er sich grundsätzlich von anderen Dichtern des SuD, die den amerikanischen Freiheitskampf kaum zur Kenntnis nahmen. Für sie war mit dem Begriff der Freiheit nicht die Befreiung des unterdrückten Volkes verbunden, sondern lediglich die Befreiung des eigenen Selbst aus seinen Grenzen (vgl. Pascal 1985, 32).

Werke

Schubart, Christian Friedrich Daniel: *Freyheitslied* eines Kolonisten, in: Deutsche Chronik 2 (1775), 64. St., 10. August, 507–508. – Christian Friedrich Daniel Schubarts sämtliche Gedichte. Vom ihm selbst herausgegeben. 2 Bde. Stuttgart 1785/1786. Bd. 2 (1786), 353. – Christian Friedrich Daniel Schubart's Gedichte. Hg. v. seinem Sohne Ludwig Schubart. 2 Bde. Frankfurt a.M. 1802. Bd. 2, 149–150 [mit der Jahreszahl 1776]. – Gedichte. Aus der „Deutschen Chronik“. Hg. v. Ulrich Karthaus. Stuttgart 1978, 30–31.

Deutsche Chronik. Hg. v. Christian Friedrich Daniel Schubart. Ulm u. Augsburg 1774–1777.

Forschung

Clédière, Jean: La *Deutsche Chronik* de Christian Daniel Friedrich Schubart et la Révolution Américaine, in: La Révolution Américaine vue par les périodiques de langue allemande 1773–1783. Hg. v. Roland Krebs u. Jean Moes. Metz 1992, 137–146.

Luserke-Jaqui, Matthias: Christian Friedrich Daniel Schubart und *Die Fürstengruft*. Text und Kontext, in: Lyrik im historischen Kontext. Festschrift für Reiner Wild. Hg. v. Andreas Böhn, Ulrich Kittstein u. Christoph Weiß. Würzburg 2009, 75–88.

Myers, Michael: The American Revolution in Christian Schubart's *Deutsche Chronik* (1774–1777), in: Schatzkammer der deutschen Sprache, Dichtung und Geschichte 23 (1997), 69–91.

Pascal, Roy: Die Sturm-und-Drang-Bewegung, in: Sturm und Drang. Hg. v. Manfred Wacker. Darmstadt 1985, 25–66.

Rieber, Horst: Liberaler Gedanke und Französische Revolution im Spiegel der Publizistik der Reichsstädte Augsburg und Ulm. München 1969.

Walz, John A.: Three Swabian Journalists and the American Revolution. III: Chr. Fr. D. Schubart, in: *Americana Germanica* 5 (1903), 209–224, 257–274, 347–356, 406–419 u. 593–600.

Wertheim, Ursula: Der amerikanische Unabhängigkeitskampf im Spiegel der zeitgenössischen deutschen Literatur, in: Edith Braemer u. Ursula Wertheim: Studien zur deutschen Klassik. Berlin 1960, 71–114.

Stefan Knödler

Fünf Hirtenbriefe das Schuldrama betreffend

V: Johann Georg Hamann

E: 1761–1763

D: Königsberg 1763

Auf Bitten seines Freundes Johann Gotthelf Lindner (1729–1776), der 1762 einen *Beitrag zu Schulhandlungen* mit einigen Beispielen veröffentlicht hatte und dafür von Thomas Abbt (1738–1766) im 231. und 232. der *Briefe, die neuste Literatur betreffend* (1759–1766) schwer kritisiert worden war, verfasst Hamann diese Schrift, die – ohne eine unmittelbare Apologie des Lindner'schen Textes darzustellen – den Einsatz des Theaters in der Schule aus theologischen Gesichtspunkten legitimiert. Dabei bedient sich H. der Untergattung ‚Hirtenbrief‘, mithin des der katholischen Religionspraxis entstammenden Rundbriefes eines Bischofs an die Mitglieder seines Bistums, um die Kontroverse zwischen Abbt und Lindner

aus der Perspektive theologischer Autorität zu schlichten bzw. den Gegenstand der Kontroverse als einen nur aus dieser Perspektive zu schlichtenden darzustellen (vgl. Graubner 2002).

Dabei kreist schon die Kontroverse zwischen Lindner und Abbt um die Frage des Einsatzes von Dramen im Schulunterricht, und zwar in einer religionspädagogischen Funktion, die von Abbt abgelehnt wird. H. verteidigt dieses Anliegen Lindners in insgesamt fünf Briefen, allerdings unter erheblichen Modifikationen der Begründung und im Rahmen von Überlegungen zum zeitgenössischen Drama, die den pädagogischen Debatte Rahmen weit überschreiten.

Die in unterschiedlichen theologischen (Pietisten) und aufklärungskritischen (Rousseauisten) Kreisen der Zeit kritisch debattierte Frage, ob das Drama überhaupt zu einem Instrument der Erziehung gemacht werden dürfe, wird von H. handstreichartig beantwortet, indem er die Verbindung „heydnischer Geräte und Schätze“ (N 2, 356) (Drama) mit religiösen Inhalten als möglich, ja als Aufrichtung einer „dramatischen Stiftshütte“ (ebd.) für zukunftsfruchtig hält. Denn wahre Erziehung, die ein gewichtiges Instrument gegen die Vorurteile des „üppigen Mammons- und slavischen Waffendienstes“, gegen die „Chimäre der schönen Natur, des guten Geschmacks und der gesunden Vernunft“ darstellen soll, muss nach H. jedermann am Herzen liegen. (Ebd.) Zu dieser Aufgabe ist „die dramatische Kunst als außerordentlich bequemes und vorteilhaftes Werkzeug, vornehmlich der öffentlichen Erziehung“ bevorzugt zu verwenden. Dabei ermöglicht H.s emotionalistisches Religions- und Kunstverständnis zugleich eine spezifische Ausrichtung der Funktion des Dramas im Unterricht, die der Verfasser wie folgt fasst: „Empfindung des Affects und

Geschicklichkeit der Declamation sind allerdings Übungen, die dem toten Gedächtniswerke der Regeln und dem mechanischen Tagewerk der Lectionen, wohin alle Methoden ausarten, vorgezogen oder entgegengesetzt zu werden verdienen.“ (Ebd., 358) Das Theater als Instrument des Unterrichts kultiviert mithin die von dem sonstigen Lehrbetrieb vernachlässigte bzw. gar verhinderte Ausbildung des Gefühls und der Leidenschaften. Darüber hinaus fördere es nachhaltig die Befähigung zum Führen eines Gespräches, womit H. die zentralen Elemente der Diderot'schen (1713–1784) Theaterreform (vgl. Jørgensen 1962) in seine Argumentation einbezieht. Auch in diesem Zusammenhang zeigt sich, dass H. seine aufklärungskritischen Impulse mit den Errungenschaften der Aufklärung zu verbinden wusste; in dieser – weniger ambivalenten als vielmehr reflektierten – Aufklärungskritik erweist er sich als ein Wegbereiter des SuD.

Diese Stellung eröffnet sich deutlicher noch in den Ausführungen seines vierten Briefes: Hier weist H. nämlich nicht nur die für das Bürgerliche Trauerspiel überholte Ständeklausel, er weist darüber hinaus die Plausibilität der aristotelischen Einheiten als normative Vorgaben für das zeitgenössische Theater und damit für das Schuldrama zurück: „Die drey Einheiten sind ein Geheimnis nicht nur für Kinder, sondern auch für bescheidene und blöde Kenner. Ja, man kann zur durchschauenden Einsicht dieser dramatischen Monadenlehre nicht gelangen [...]“ (N 2, 361). Erst im Erschüttern dieser Regeln zeige sich das poetische Genie.

Herders Zertrümmern der aristotelischen Einheiten in seinem *Shakespear*-Aufsatz (1773) wie auch ihre relative Rehabilitierung durch Lenz ist ohne dieses H.'sche Präludium zum poetischen Genie nur schwer vorstellbar. Auch H.s Apologie des „Burlesken und Wunderba-

ren“ (ebd., 367) gegen Diderot legt Spuren für die Generation des SuD.

Gleichwohl bleibt auch in diesem Text die theonome Fundierung der literaturkritischen Überlegungen unübersehbar und damit die deutliche Differenz gegenüber den ästhetischen und poetologischen Anliegen des SuD.

Werke

Hamann, Johann Georg: Fünf Hirtenbriefe das Schuldrama betreffend, in: ders.: Sämtliche Werke. 6 Bde. Hg. v. Josef Nadler. Bd. 2. Wien 1950, 351–368 (= N).

Forschung

Blackall, Eric A.: Hamann's *Fünf Hirtenbriefe*, in: *German Life and Letters* 18 (1964), 117–120.

Graubner, Hans: ‚Sind Schuldramata möglich?‘ Epilog im 18. Jahrhundert auf eine auslaufende Gattung (Lindner, Abbt, Hamann, Herder), in: *Aspekte des politischen Theaters und Dramas von Calderón bis Georg Seidel: Deutsch-französische Perspektiven*. Hg. v. Horst Turk u. Jean-Marie Valentin. Bern u. a. 1996, 93–130.

Graubner, Hans: Kinder im Drama: Theologische Impulse bei Hamann, Lindner und Lenz, in: *JbDSG* 46 (2002), 73–101.

Jørgensen, Sven-Aage: Johann Georg Hamann: *Fünf Hirtenbriefe das Schuldrama betreffend*. Einführung und Kommentar. Kopenhagen 1962.

Lumpp, Hans-Martin: *Philologia crucis*. Zu Johann Georg Hamanns Auffassung von der Dichtkunst. Tübingen 1970, 155–161.

Nadler, Josef: Johann Georg Hamann 1730–1788. Der Zeuge des Corpus mysticum. Salzburg 1949, 122–123.

Seiler, Karl: Johann Georg Hamanns Bedeutung für die Pädagogik. Leipzig 1905.

Steffes, Harald: Erziehung zur Unwissenheit? Kierkegaards *Über die Kunst, Kindern Geschichten zu erzählen* und Johann Georg Hamanns *Fünf Hirtenbriefe das Schuldrama betreffend*, in: *Kierkegaard Studies* 2006, 165–207.

Gideon Stiening

Für Wagnern. (Theorie der Dramata)

V: Jakob Michael Reinhold Lenz

E: vermutlich 1774

D: Stuttgart 1966

1773 erscheint die Schrift *Du Théâtre ou nouvel essai sur L'Art Dramatique* des französischen Romanciers, Dramatikers und Theoretikers Louis-Sébastien Mercier (1740–1814), der mit seinen Ansichten den Stürmern und Drängern nahesteht und dessen dramentheoretische Gedanken insbesondere Lenz beeinflussen (vgl. Rosanow 1909, 127–144). Heinrich Leopold Wagner, den L. in Straßburg kennenlernt, erstellt eine Übersetzung, die 1776 unter dem Titel *Neuer Versuch über die Schauspielkunst* erscheint, und zwar mit einem *Anhang aus Goethes Brieftasche* (kunsttheoretische Überlegungen in Prosa, u. a. *Nach Falkonet und über Falkonet*, und in Versen). An Wagners Übersetzung knüpft L. mit seinem Text (von einer halben Seite Umfang) an, der wahrscheinlich im Herbst 1774 entsteht und zu L.s Lebzeiten nicht veröffentlicht wird und dessen Funktion unklar bleibt; jedenfalls verwendet L. in dem Text die Anrede „meine Lieben“ (WuB 2, 673) und imaginiert damit eine Redesituation.

Den Ausgangspunkt bildet ein Paradigma für den Übergang von einer klassizistischen zu einer nicht mehr klassizistischen Ästhetik im 18. Jh. aus dem Bereich der Gartenbaukunst, nämlich die Gegenüberstellung von französischem und englischem Garten: Der französische Garten oder eigentlich Park ist der streng symmetrisch angelegte mit gestutzten Bäumen in geometrischen Formen, während der englische Park der naturnähere ist, der zwar ebenfalls gestaltet ist, aber mit seiner dichteren Bepflanzung und seinen unregelmäßigen Wegen mehr „Abwechslung“ (ebd.) bietet. Auch Mercier bezieht sich

auf diese Gegenüberstellung und bringt sie seinerseits bereits in eine Analogie zur Dramenkunst (vgl. Inbar 1982, 57 f.): „Nos tragédies ressemblent assez à nos jardins; ils sont beaux, mais symétriques, peu variés; magnifiquement tristes. Les Anglois vous dessinent un jardin où la maniere [!] de la nature est plus imitée & où la promenade est plus touchante; on y retrouve tous ses caprices, ses sites, son desordre [!]: on ne peut sortir de ces lieux.“ (Mercier 1773, 97) [Unsre Tragödien haben mit unsern Gärten viel ähnliches, sie sind schön, aber ewige Symmetrie, ein ewiges Einerley machen sie bey aller ihrer Pracht doch langweilig scheinen. Die Engländer legen euch einen Garten an, in dem die Manier der Natur mehr nachgeahmt ist, die Spaziergänge rührender sind: man findet alle ihre Launen, Lagen, Unordnungen darinn, man kann den Ort kaum verlassen. (Mercier 1776, 127)]

Das Gegenüber der beiden Gartentypen begegnet zwar häufiger, so zum Beispiel in Goethes *Werther* (1774), der gleich im ersten Brief einen (englischen) Garten dafür preist, dass „ein fühlendes Herz“ und „nicht ein wissenschaftlicher Gärtner“ den Plan dafür entworfen habe. Eine Pointe aber – wie bei Mercier, so dann auch bei L. – liegt in der Übertragung jener Opposition auf die Dramatik: Dem französischen Garten entspricht die klassizistische Dramatik Frankreichs, während die andere Dramatik, bei der es zugeht „wie in der Natur“, diejenige Shakespeares (1564–1616) ist.

L. führt in seinem Text zunächst die beiden Gartentypen ein und parallelisiert sie gleich mit zwei Dramentypen, indem er für deren skizzenhafte Beschreibung Begriffe und Bilder aus dem Bereich der Gartenbaukunst verwendet: Das klassizistische Drama ist „leichter zu übersehen, bei dem andern

muß man auf- und abklettern wie in der Natur.“ (WuB 2, 673) Gewinnt der Text hier schon etwas Spielerisches, weil sich ja das ‚Klettern‘ nicht ohne Weiteres auf den Lesevorgang beziehen lässt, so bringt L. ironischerweise im nächsten Satz eine wertende Perspektive mit herein, die sich gar nicht mehr auf einen bestimmten Dramentypus bezieht: „Wenn nun die Rauhigkeit der Gegend die Mühe nicht lohnt, so ist das Drama schlecht, sind aber die Sachen die man sieht und hört wohl der Mühe wert seine Phantasei ein wenig anzustrengen, dem Dichter im Gang seiner vorgestellten Begebenheiten nachzufolgen, so nennt man das Drama gut.“ (Ebd.) Zwar mag „die Rauhigkeit der Gegend“ an den nicht-klassizistischen Dramentyp denken lassen, es geht aber im Grunde gar nicht mehr um Dramentypen, sondern um die Bewertung von einzelnen Dramen. L. schließt mit den Worten: „Und ist die Aussicht die er [der Dichter] am Ende des Ganges eröffnet, von der Art daß unsere ganze Seele sich darüber erfreut und in ein Wonnegefühl gerät das sie vorher nicht gespürt hat, so ist das Drama vortrefflich. Das ist die Theorie der Dramata.“ (Ebd.)

Kurz gefasst: Lohnt die Lektüre sich nicht, dann ist das Drama schlecht, andernfalls ist es gut. Mit anderen Worten: Die Unterscheidung zweier Dramentypen hat sich unter der Hand in die Unterscheidung zwischen ‚gut‘ und ‚schlecht‘ verschoben, und die ergibt sich in nahezu tautologischer Weise aus der Einsicht, dass die Mühe sich lohne oder eben nicht. Immerhin erwähnt dieser spielerische Unsinn die Phantasietätigkeit des eben nicht rein passiven Rezipienten, und er mündet in einen bemerkenswerteren Hinweis: Für die Bewertung eines Dramas ist die emotionale Reaktion des Rezipienten entscheidend, „vortrefflich“ ist das Drama, das rundum Freude

bereitet und ein Wonnegefühl erzeugt (wobei die Rolle des Intellekts offen bleibt) – eine Feststellung, die allen Bemühungen der Aufklärung um objektivierende Festlegungen des Schönen entgegensteht.

„Das ist die Theorie der Dramata“ – dieser Schlusssatz ist natürlich eine Frechheit. Er entzieht höchst ironisch der Theorie überhaupt den Boden, denn das pure Lustprinzip – was gefällt, ist gut, und was missfällt, ist schlecht –, dieses pure Lustprinzip ist eben in Wirklichkeit keine Theorie. Im Grunde wird mit diesem Schlusssatz der Theorie der Anspruch auf eine Bedeutung für die poetische Praxis aberkannt. In der Aufklärung, besonders in der Frühaufklärung, erhob die Theorie im Rahmen der Regelpoetik noch den Anspruch, die Praxis zu leiten. Bei L. ist von diesem Anspruch nichts mehr übrig geblieben.

Werke

Lenz, Jakob Michael Reinhold: Für Wagnern. (Theorie der Dramata), in: ders.: Werke und Schriften. Bd. 1. Hg. v. Britta Titel u. Hellmut Haug. Stuttgart 1966, 466. – WuB 2, 673.

Mercier, Louis Sébastien: Du théâtre ou nouvel essai sur l'art dramatique. Amsterdam 1773. Nachdruck Hildesheim u. a. 1973. – [Mercier, Louis-Sébastien u. Heinrich Leopold Wagner:] Neuer Versuch über die Schauspielkunst. Aus dem Französischen. Mit einem Anhang aus Goethes Brieftasche. Faksimiledruck nach der Ausgabe v. 1776. Mit einem Nachwort v. Peter Pfaff. Heidelberg 1967.

Forschung

Goedeke 4.1, 783.

Inbar, Eva Maria: Shakespeare in Deutschland: Der Fall Lenz. Tübingen 1982.

Rosanow, M. N.: Jakob M.R. Lenz, der Dichter der Sturm- und Drangperiode. Sein Leben und seine Werke. Übersetzt v. C. v. Gütschow. Leipzig 1909 [zuerst russ. Moskau 1901; Nachdruck Leipzig 1972].

Georg-Michael Schulz

Ganymed

V: Johann Wolfgang Goethe

E: vermutlich 1774

D: 1778 nach einer handschriftlichen Fassung von 1777; in den *Schriften* 1789 mit einigen Änderungen

Ohne den Titel käme man nicht auf die Idee, das Gedicht mit der mythologischen Figur des Ganymed in Verbindung zu bringen, der bekanntlich wegen seiner Schönheit von Zeus in Gestalt eines Adlers geraubt und auf den Olymp gebracht wurde. Goethe hat wie in *Prometheus* (E: vermutlich 1773; D: 1785) auch hier den antiken Mythos kräftig umgedeutet; außerdem hat er wie dort das Mittel der lyrischen Rollenrede gewählt. Wie bei *Prometheus* ist auch bei *Ganymed* nicht völlig eindeutig, wer spricht: Ist die Titelfigur der Sprecher oder gibt sich hier eine Stimme zu erkennen, die unter dem Zeichen Ganymeds verstanden werden will? Wird hier gar Ganymed vom lyrischen Ich angesprochen? Unzweifelhaft eng und in der Forschung unbestritten ist die formale wie inhaltliche Nähe der beiden Hymnen. In seinen Ausgaben ließ G. *Ganymed* immer auf *Prometheus* folgen. So erscheint *Ganymed* als Komplementärgedicht zu *Prometheus*; bei diesem erstreitet sich der Sprecher die Abkehr von den Göttern, bei jenem imaginiert er die Vereinigung mit dem Göttervater. Die Entstehung von *Ganymed* wird daher in die zeitliche Nähe mit der Entstehung der *Prometheus*-Hymne und des *Prometheus*-Dramenfragments gerückt und – wegen einiger *Werther*-Anklänge – für das Frühjahr 1774 angesetzt.

Diese offensichtliche Parallelisierung von *Ganymed* und *Prometheus* hat schon immer zu Spekulationen geführt, inwieweit G. in beiden Hymnen unterschiedliche Formen der Auseinandersetzung mit spezifischen

Gottesvorstellungen ins Bild gesetzt haben könnte. Unter diesem Blickwinkel würde *Ganymed* die absolute Abgrenzung des Prometheus von den Göttern gleichsam aufheben und dem dortigen handlungslosen („sitze ich“) verbalen Widerstand das absolute Aufgehen in pantheistische Vorstellungen entgegenstellen: „Verselbsten“ gegen „Entselbstigung“. (Schmidt 1988, 278) Die ekstatisch empfundene Natur und die erotisch aufgeladene Metaphorik haben dazu geführt, das Gedicht als die bildliche Einkleidung eines religiösen Erlebnisses, einer pantheistischen Naturverschmelzung oder gar eines (gleichgeschlechtlichen) Sexualakts zu lesen. Ganz offenbar lebt das Gedicht aus der Spannung zwischen diesem emphatischen Sprechen und der kalkulierten Sprachgestalt. Die entweder ganz fehlenden oder in den verschiedenen Fassungen unterschiedlich positionierten Satzzeichen verschleiern die genauen syntaktischen Zuordnungen (z. B. V. 5–7) und erlauben strittige Verknüpfungen, sodass die Bezüge alles andere als eindeutig sind. Auf Ausrufe reduzierte Ellipsen, die Häufung der Inversionen, kühn gewählte Versgrenzen und erstaunliche Tautologien („Umfangend umfassen“, V. 30) dienen zur Beschreibung einer Art Himmelfahrt des lyrischen Ichs. Sie beginnt mit dem morgendlichen Angerufenwerden, führt zu einem schmachttenden Naturerlebnis und gipfelt in einem Aufstieg, der an der Brust dessen endet, der „allfreundlicher Vater“ (V. 33) genannt wird. Diesem Dreischritt entsprechen sowohl das Druckbild als auch die innere Struktur. Alle drei Strophen, abgegrenzt durch jeweils ein allein stehendes Verspaar, handeln von Liebe, die freilich in einem jedes Mal anderen Zusammenhang verhandelt wird. In der ersten Strophe geht es um ein emphatisch erfahrenes Naturerlebnis, in der zweiten um eine Ich-Erfahrung im

Umgang mit dieser Natur, in der dritten um das Erlebnis einer Apotheose. Erst hier, im Auffahrtserlebnis der letzten Strophe, ergeben sich Anknüpfungspunkte zur mythologischen Figur des Ganymed.

Wofür steht *Ganymed*? Die Hymne ist als Abschluss einer grundlegenden Spinoza-Pantheismus-Diskussion G.s verstanden worden, die werk- wie geistesgeschichtlich vom Fragment gebliebenen *Prometheus*-Drama über die *Prometheus*-Hymne bis zu *Ganymed* reicht (vgl. Zimmermann 1979). Dann könnte – innerhalb des Fragment gebliebenen *Prometheus*-Dramas – die *Prometheus*-Hymne als Selbstaussage des Protagonisten, *Ganymed* als Monolog der Pandora am Anfang des dritten Akts konzipiert worden sein. Man kann *Ganymed* aber auch als Experiment G.s lesen, der Aufkündigung des Göttergehorsams durch Prometheus ein Gegenmodell entgegensetzen, in dem eine Alternative des wahren Genies entwickelt wird, da die Auflehnung Prometheus' an ihre Grenzen geraten und ins Leere gelaufen ist. Werkgeschichtlich steht *Ganymed* zweifellos am Endpunkt von G.s Auseinandersetzung mit den Experimenten der Selbstverwandlung (vgl. Weimar 1982, 100). Noch allgemeiner gewendet lassen sich im lyrischen Ich schon die Krisenerfahrungen eines modernen Ich ausmachen (vgl. Kaiser 1988).

Vielleicht aber sind solche Deutungen der falsche Weg zum Verständnis des Gedichts. Denn *Ganymed* enthält sich, ganz im Gegensatz zu *Prometheus*, jeder poetologischen Stellungnahme. Das Gedicht lebt von einem euphorischen Naturerlebnis, ohne dass dieser Begriff überhaupt genannt würde (vgl. das *Mailed*, 1775). Die Natur wird personifiziert, im Gegensatz zum *Mailed* aber konsequent erotisiert. Vor dieser Grundierung versucht das lyrische Ich ein Erfassen dieser Natur,

die sich nicht auf Sinneswahrnehmungen beschränken will. Natur spricht nicht nur, sie greift auch an, wenn die entsprechende Gestimmtheit vorhanden ist. Diese Art der Naturwahrnehmung endet mit der zweiten Strophe. Was nun folgt, ist eine Verunsicherung tradierter Wahrnehmungsmechanismen, um nicht gerade von einer Wahrnehmungskrise zu sprechen (vgl. Wellbery 1996). Hatte das erste isolierte Verspaar noch optativ das adäquate Begreifen postuliert, so ruft das zweite nach einer neuen Orientierung, ein neues „Wohin“ (V. 21). Dieses „Wohin“ ist übrigens nicht als Frage formuliert, sondern als affektiver Ausdruck tieferer Betroffenheit („Ach Wohin!“). Die auffällig gesetzten Gedankenstriche tun ihr Übriges. Sie verweisen von der verdoppelten Frage über die verdoppelte Antwort („Hinauf“, V. 22) auf jenen ebenfalls verdoppelten Ich-Bezug voraus (vgl. V. 26). Die in dieser Strophe doppelt beschworene ‚Aufwärts‘-Bewegung ist nur die eine Richtungsangabe auf die Frage nach dem „Wohin“. Denn erst in der gegenläufigen ‚Abwärts‘-Bewegung der Wolken ergibt sich jene Liebesvereinigung, die das Ich ersehnt und erhält. Aus dem Anglügen und Drängen der ersten und zweiten Strophe ist ein Neigen in der dritten geworden. Hier erst findet das Ich sein ersehntes Ziel – übrigens nicht als strebendes Ich, sondern verdoppelt als eines, dem etwas geschieht („Mir! Mir! –“, ebd.). „Umfangend umfassen“ beschreibt dann die neue Form der Wahrnehmung. Sie ist im Unterschied zur überwundenen Wunschvorstellung („Daß ich dich fassen mögt / In diesen Arm!“, V. 8 f.) vertrackt verdichtet und zugleich tautologisch unüberschreitbar geworden. Der Optativ von vormals hatte sich auf ein fassbares Objekt mit präzisiertem Ziel gerichtet (nicht in diesem, sondern „in diesen Arm“). Die verdichtete Formulierung ist

keine Erfassung durch Gliedmaßen mehr, sie ist auch jeder Zeitstufe entkleidet. Liest man „umfassen“ als Partizip Perfekt Passiv, dann ergibt sich in der Zusammenbindung mit dem Partizip Präsens „Umfassend“ sogar eine raffinierte Sinnkonstruktion, eine sich gegenseitig ergänzende und zugleich aufhebende Neupositionierung. G.s *Ganymed* beschrieb dann doch eine poetologische Positionsnahme, weil das Gedicht das von ihm Behauptete in seinem Verlauf an sich selbst vorführt. Liebe wäre dann sowohl Voraussetzung als auch Ergebnis dieser veränderten Wahrnehmung.

Werke

Goethe, Johann Wolfgang: MA 1.1, 231. – FA 1, 205 u. 331.

Forschung

Conrady, Carl Otto: *Ganymed*, in: Die deutsche Lyrik. Form und Geschichte. Hg. von Benno von Wiese. Bd. 1. Düsseldorf 1956, 227–234.

Drux, Rudolf: *Ganymed*, in: Goethe-Handbuch. Hg. v. Bernd Witte, Theo Buck, Hans-Dietrich Dahnke, Regine Otto u. Peter Schmidt. 4 Bde. Bd. 1: Gedichte. Stuttgart u. a. 2004, 115–118.

Eibl, Karl: Kommentar zu FA 1, 928 ff.

Kaiser, Gerhard: Geschichte der deutschen Lyrik von Goethe bis Heine. Frankfurt a.M. 1988, 325–328.

Keller, Werner: *Ganymed* – mythisches Modell und odische Metamorphose, in: ders.: „Wie es auch sei, das Leben ...“. Beiträge zu Goethes Dichten und Denken. Göttingen 2009, 81–101 (zuerst 1987).

Kemper, Hans-Georg: Herders Konzeption einer Mythopoesie und Goethes *Ganymed*, in: Von der Natur zur Kunst zurück. Neue Beiträge zur Goethe-Forschung. Hg. v. Moritz Baßler, Christoph Brecht u. Dirk Niefanger. Tübingen 1997, 39–77.

Luserke, Matthias: Der junge Goethe. „Ich weiß nicht warum ich Narr soviel schreibe“. Göttingen 1999, 146–147.

Ritter-Santini, Lea: *Ganymed*. Ein Mythos des Aufstiegs in der deutschen Moderne. München 2002.

Sauder, Gerhard: Kommentar zu MA 1.1, 873–874.

Schmidt, Jochen: Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750–1945. Bd. 1. Darmstadt 1985, 1988, 277–282.

Weber, Christian: Goethes *Ganymed* und der Sündenfall der Ästhetik, in: DVjs 81 (2007), 317–345.

Weimar, Klaus: Goethes Gedichte 1769–1775. Interpretationen zu einem Anfang. Paderborn u. a. 1982, 95–101.

Wellbery, David E.: The Specular Moment. Goethe's Early Lyric and the Beginnings of Romanticism. Stanford 1996, 145–156.

Zimmermann, Rolf Christian: Das Weltbild des jungen Goethe. Studien zur hermetischen Tradition des deutschen 18. Jahrhunderts. Bd. 2. München 1979, 119–166.

Rolf Selbmann

Götter, Helden und Wieland. Eine Farce

V: Johann Wolfgang Goethe

E: 1773

D: Leipzig [recte: Kehl] 1774

Das erhalten gebliebene Manuskript zirkulierte in Abschriften unter Freunden und war vermutlich ursprünglich nicht zur Veröffentlichung gedacht. Jakob Michael Reinhold Lenz veröffentlichte es mit Goethes Zustimmung als *Götter, Helden und Wieland. Eine Farce. Auf Subskription*. Leipzig [recte: Kehl] 1774, offenbar mit erheblichen Verschärfungen gegen Wieland (1733–1813). Es folgten drei weitere Auflagen im selben Jahr. Von G. wurde es erst 1830 in die *Ausgabe letzter Hand* aufgenommen.

Für seine zwischen Ende September und Anfang Oktober 1773 geschriebene Satire gegen Christoph Martin Wieland orientierte sich G. an der von Lukian im 2. Jh. geschaffenen und seitdem wiederholt aufgegriffenen Form des Totengesprächs in der Unterwelt. Den unmittelbaren Anlass zu dieser Ausein-

andersetzung lieferte Wielands fünftaktiges Singspiel *Alceste*, das im Mai 1773 am Weimarer Hoftheater mit großem Erfolg aufgeführt worden war. Wieland hatte für sein Singspiel das antike Drama *Alkestis* (438 v. Chr.) des Euripides (5. Jh. v. Chr.) als Stoffvorlage aufgegriffen, jedoch in dreifacher Hinsicht grundlegend abgeändert. Die tragische Situation der sich für ihren Gatten Admet opfernden Alceste entschärfte Wieland, indem er Admet das Opfer ausschlagen ließ; außerdem zeichnete er ein im Geist von Empfindsamkeit und Anakreontik inniges Verhältnis der Eheleute; und schließlich machte er aus der Gestalt des Herkules, der bei Euripides als lärmender Trunkenbold auftrat, einen tugendhaften Retter. Wieland rechtfertigte seine Abänderungen, die er als Verbesserungen und Überbietung des antiken Dramas betrachtete, in fünf *Briefen an einen Freund über das deutsche Singspiel ‚Alceste‘* (gemeint ist Johann Georg Jacobi), die im Januar und März 1773 in seiner Zeitschrift *Teutscher Merkur* erschienen. G. fühlte sich offenbar in doppelter Weise durch Wieland provoziert. Einerseits ärgerte ihn der anmaßende Tonfall Wielands in dessen *Briefen* und die dort geäußerten, für ihn unverständlichen Werturteile über Euripides' Drama. Wieland sprach darin von Euripides' Plattheiten und von Gemeinplätzen, die dessen antiker Chor äußere. Zum anderen kam verschärfend hinzu, dass im September 1773 in Wielands *Teutschem Merkur* eine wenig freundliche Kritik von G.s Drama *Götz von Berlichingen* (1773) erschienen war.

Über diesen konkreten Anlass hinaus pflegte G. in dieser Zeit ein durchaus gespanntes Verhältnis zu Wieland, den er als die Verkörperung einer betulichen Aufklärungsliteratur, der belanglosen Empfindsamkeit und einer unverbindlich-spielerischen Anakreontik betrachtete. In seinem Umfeld

galt G. als „fürchterlicher Feind von Wieland und Konsorten“ (so Gottlob Friedrich Ernst Schönborn am 12. 10. 1773 an Heinrich Wilhelm von Gerstenberg). Man hat gezeigt, dass G.s *Farce* genau zu dem Zeitpunkt an die Öffentlichkeit trat, als der Straßburger SuD-Kreis vor dem Zerfall stand (vgl. Herboth 2002, 206). Lenz' punktgenaue Drucklegung wäre dann als Versuch zu lesen, mit und in G.s Namen ein gemeinsames Feindbild zu entwerfen. Als Wielands vielgelesener *Teutscher Merkur* die *Anmerkungen übers Theater* (1774) von G.s Freund Lenz schlecht rezensierte, kommentierte G.: „Wieland ist und bleibt ein Scheiskerl.“ Und er fügte an die Adresse Wielands und seiner Anhänger hinzu: „Ewige Feindschaft sey zwischen meinem Saamen und ihrem Saamen“ (G. an Johanna Fahlmer, März 1775, WA IV 2, 238 f.). Wieland befand sich zu dieser Zeit auf der Höhe seines Ruhms, sodass man von einem gewissen Maß an Neid auf den Erfolg des berühmten Kollegen ausgehen darf, zumal Wieland für G. bisher durchaus eine literarische Orientierungsfigur dargestellt hatte. „Nach ihm [G.s Zeichenlehrer Oeser] und Schäckespearen, ist Wieland noch der einzige, den ich für meinen ächten Lehrer erkennen kann“ (WA IV 1, 230), hatte G. noch 1770 an Wielands Verleger geschrieben.

Schon kurz nach dem Erscheinen der Schrift hatte G. sein Bedauern in zweifacher Hinsicht geäußert. Zum einen versteckte er sich hinter der angeblich unautorisierten Veröffentlichung durch Lenz, die dem eigenen Ruf eher schadete als nützte. Zum anderen versuchte er, seine damalige Gereiztheit gegen Wieland durch dessen „Vater-Ton“ zu rechtfertigen, der ihn so erregt habe: „Der Vater-Ton! der ist's just, der mich aufgebracht hat“. (Gespräch mit Johanna Fahlmer in: Goethes Gespräche. Bd. 1, 30 f.). In seiner Autobiografie

Dichtung und Wahrheit (1811–1833) spielte er „jenes famose Stück“ als das Produkt einer Weinlaune herunter; denn er sah sich auch durch Wielands souveräne Reaktion blamiert, wie er schon im Mai 1774 gegenüber Johann Christian Kestner (1741–1800) eingestand: „Mein garstig Zeug gegen Wieland macht mehr lärm als ich dachte. Er führt sich gut dabey auf wie ich höre, und so binn ich im Tort.“ (WA IV 2, 159) Noch selbstkritischer heißt es in einem Brief an Gottlob Friedrich Ernst Schönborn (1737–1817) vom 1. 6. 1774: „Auf Wielanden hab ich ein schändlich Ding drucken lassen, unterm Titel: *Götter, Helden und Wieland. Eine Farce*. Ich turlupinire ihn auf eine garstige Weise über seine Mattherzigkeit in Darstellung iener Riesengestalten der marckigen Fabelwelt.“ (WA IV 2, 172) Denn Wieland hatte gleich im Juniheft 1774 seines *Teutschen Merkur* G.s Verspottung zur allgemeinen Lektüre empfohlen und sie als „Meisterstück von Persiflage und sophistischem Witze“ (Sauder, Kommentar zu MA 1.1, 990) gelobt.

Für *Götter, Helden und Wieland* lag die Verwendung der Form des Totengesprächs nahe, da Wieland selbst 1770 ein ‚Traumgespräch‘ mit Prometheus geführt hatte. Die Eröffnung von *Götter, Helden und Wieland* schließt sich eng an Lukians vierten Dialog zwischen Hermes und Charon an. Der Ersatz des griechischen durch den römischen Götternamen ist mehr als ein Kunstgriff: Die Einführung der Figur des Merkurius als Göttername spielt auf Wielands bekannte Zeitschrift an und gibt damit den Tonfall vor, den dieses Stück ohne eigentliche Handlung anschlägt. Eine zweite Folie liefert Dantes (1265–1321) *Göttliche Komödie* (E: 1307–1321, D: 1472), nur dass hier der Dichter nicht als Führer (des Lesers) durch die Unterwelt fungiert, sondern dort selbst als ‚Schatten‘ lebt. Als Leitfiguren der literarischen Unterwelt von *Götter, Helden*

und *Wieland* wechseln sich Merkurius, Euripides und Herkules ab. Die dialogische Konstruktion dieser Inszenierung lehnt sich an eine Gerichtsverhandlung an, vor der „Wielands Schatten in der Nachtmütze“ (MA 1.1, 683) Rechenschaft ablegen soll. So entsteht die fiktive Situation einer antiken Unterwelt, in der sich der Autor Euripides und die von ihm erschaffenen dramatischen Figuren Admet und Alceste über ihre Neubearbeitung durch Wieland beschwerten. Der recht einsilbig antwortende Wieland wird nun mit dem Vorwurf konfrontiert, er habe aus dem heroischen Drama des Euripides ein banales Singspiel gemacht und dabei das antike Figurenpaar als „zwei abgeschmackte gezierte hagre blasse Püppchens“ (ebd., 682) auf die Bühne gestellt. Obwohl Wieland „im Traum“ (ebd., 683) spricht, kommt er nicht schlecht weg; er rechtfertigt sich in seinen Antworten mit den aus seinen fünf *Briefen an einen Freund* schon bekannten Argumenten, verharret auf seiner dort eingenommenen Position und zeichnet sich durch eher brüske Zurückweisungen der gegen ihn erhobenen Vorwürfe aus. Wieland kann seine Uneinsichtigkeit sogar historisch begründen („Mein Publikum Euripides ist nicht das eurige“, ebd., 685) und beharrt, auch gegen den Einspruch der sich selbst rechtfertigenden Figuren, auf der selbstbewussten Bestätigung der eigenen Leistung: „Ihr seht das alles anders an als ich.“ (Ebd., 686) Wieland ist nicht zu überzeugen; *Götter, Helden und Wieland* endet mit dem Erwachen des Herrn „Hofrat“ und seinem Diktum: „Sie reden was sie wollen, mögen sie doch reden was kümmerts mich.“ (Ebd., 693) Damit greift Wieland wörtlich die Formulierung auf, mit der er in seinen *Briefen* die Kritiker seiner *Alceste* zurückgewiesen hatte.

Doch zuvor tritt noch der in seinem „Rauschschlälgen“ (ebd., 690) gestörte Her-

kules auf und kämpft um sein wahres Bild. „Als wohlgestalter Mann, mittlerer Größe“ (ebd.) hat ihn der körperlich eher schwächliche Wieland dargestellt. Er hält Wieland vor, ihn durch „eine engbrüstige Imagination“ zu eines „Schulmeisters Herkules“ verunstaltet zu haben (ebd.). Herkules' Selbstdarstellung als eine lebenspralle, gleichsam dionysische Gestalt mit einem „Überfluß an Kräften“ (ebd., 691) und einem „Überfluß an Säften“ (ebd.) wird freilich sofort als Aussage eines lärmenden Worthelden konterkariert durch den erwachenden Pluto; denn sogar in der Unterwelt herrschen offensichtlich spießbürgerliche Eheauffassungen: „Kann man nicht einmal ruhig liegen bei seinem Weibe wenn sie nichts dagegen hat.“ (Ebd., 693)

Götter, Helden und Wieland hat keine satirische Vernichtung Wielands zum Ziel, sondern nur eine Kritik an Wielands – nach G.s Meinung – falscher Auffassung der Antike, nämlich dem Überstülpen christlich-moralischer Wertvorstellungen. Wieland wird zwar ironisiert, jedoch nicht mit Häme überschüttet; die Karikatur hält sich in Grenzen. Deshalb lässt sich aus *Götter, Helden und Wieland* keine Poetik des SuD herauslösen; gerade der Kraftprotz Herkules erweist sich als eine eher lächerliche Figur. Insofern enthält sich G. durch die gewählte Satireform der theatralischen *Farce* eines eindeutig provozierenden Kommentars. Eine Prosasatire hätte mit einer Erzählerstimme eine Position beziehen müssen; die Gesprächsinszenierung lässt die Figuren aus sich und für sich alleine sprechen. Insofern liegt in der Titelfindung von *Götter, Helden und Wieland* die einzige direkte Wertung G.s vor.

G.s *Farce* erregte bei ihrem Erscheinen sogleich Aufsehen und wurde von der jungen Generation fast uneingeschränkt mit Zustimmung aufgenommen. Skeptisch äußerten

sich Bürger und Schubart. Ersterer rühmte zwar die Dialogkunst des Dichters des *Götz von Berlichingen* (1773), kritisierte aber inhaltlich: „Nur der Angriff auf unsern *Wieland*, dem wir in aller Absicht so viel zu danken haben, missfällt mir.“ (*Deutsche Chronik*, 2. 6. 1774) Wilhelm Heinse bezeichnete das Stück als „ein Werk von herkulischer Stärke“ (MA 1.1, 992). Wirkungsvoll und folgenreich war jedoch die Form der Personalsatire; auch ihr griffiger Titel fand bald Nachahmer. Heinrich Leopold Wagners Satire *Prometheus, Deukalion und seine Rezensenten* von 1775, in der Wieland als „Herr Mercurius“ auftrat, wurde sogar eine Zeitlang G. zugeschrieben; noch 1838 bediente sich Karl Gutzkow ihrer mit der Titelentlehnung *Götter, Helden, Don Quijote*.

Werke

Goethe, Johann Wolfgang: MA 1.1., 681–693 [*Götter, Helden und Wieland*]. – WA IV 1. – WA IV 2. – Goethes Gespräche. Eine Sammlung zeitgenössischer Berichte aus seinem Umgang. Auf Grund der Ausgabe und des Nachlasses von Flodoard Freiherrn von Biedermann ergänzt und hg. v. Wolfgang Herwig. Bd. 1: 1749–1805; Bd. 2: 1805–1817; Bd. 3, Tl. 1: 1817–1825; Bd. 3, Tl. 2: 1825–1832. Zürich 1965.

Deutsche (bzw. Teutsche) Chronik. Augsburg u. Ulm 1774–1777 [Neudruck in 4 Bden. Mit einem Nachwort hg. v. Hans Krauss. Heidelberg 1975].

Forschung

Fischer-Lamberg, Hanna: Eine Quellenstudie zu *Götter, Helden und Wieland*, in: Beiträge zur Goetheforschung. Hg. v. Ernst Grumach. Berlin 1959, 139–142.

Frey, Pascal: Was hatte Goethe gegen Wieland? Goethes frühe Satiren und das Selbstverständnis des Sturm und Drang, in: Studien zur Germanistik 4 (1996), 7–34.

Herboth, Franziska: „Das will er aber nicht drucken lassen“. Anmerkungen zur Druck- und Rezeptionsgeschichte von Goethes Personalsatire *Götter, Helden und Wieland*, in: Goethe nach 1999. Hg. v. Matthias Luserke. Göttingen 2001, 67–78.

Herboth, Franziska: Satiren des Sturm und Drang. Innenansichten des literarischen Feldes zwischen 1770 und 1780. Hannover 2002, 192–210.

Luserke, Matthias: Der junge Goethe. „Ich weis nicht warum ich Narr soviel schreibe“. Göttingen 1999, 102–103.

Petzoldt, Ruth: Literaturkritik im Totenreich. Das literarische Totengespräch als Literatursatire am Beispiel von Goethes Farce *Götter, Helden und Wieland*, in: *Wirkendes Wort* 45 (1995), 406–417.

Sauder, Gerhard: Kommentar zu MA 1.1, 987–994.

Sauder, Gerhard: *Götter, Helden und Wieland. Eine Farce*, in: Goethe-Handbuch. Hg. v. Bernd Witte, Theo Buck, Hans-Dietrich Dahnke, Regine Otto u. Peter Schmidt. 4 Bde. Bd. 2: Dramen. Stuttgart u. a. 2004, 55–56.

Rolf Selbmann

Götz von Berlichingen mit der eisernen Hand. Ein Schauspiel

V: Johann Wolfgang Goethe

E: 1771–1773

D: o.O. [Selbstverlag], 1773

UA: Berlin 1774

Von dem Werk, das als „Initiationstext des Sturm und Drang“ (Luserke 2010, 106) gilt und das Goethes Weltruhm noch ein Jahr vor der Veröffentlichung des Romans *Die Leiden des jungen Werthers* (1774) begründete, existieren drei autorisierte Hauptfassungen. (1.) Die erst 1832 gedruckte Hs. *Geschichte Gottfriedens von Berlichingen mit der eisernen Hand dramatisirt*, der sogenannte ‚Ur-Götz‘, entstand im November und Dezember 1771 angeblich „in etwa sechs Wochen“ auf Drängen von G.s Schwester Cornelia (MA 16, 604). Diese Fassung wurde im Februar und März 1773 für den im Juli des gleichen Jahres „auf eigene Kosten“ (MA 16, 606) erfolgten Druck (2.) *Götz von Berlichingen mit der eisernen Hand* umgeschrieben. Von diesem Erstdruck

erschien 1774 in Frankfurt eine *Zwote Auflage*, die z. T. auf einem der inzwischen erschienenen unrechtmäßigen Nachdrucke beruht und wenige Änderungen enthält. Eine gereinigte Fassung dieses Erstdrucks aus dem Jahre 1787, in der Ausdrücke wie ‚Scheißkerle‘ beseitigt wurden, erschien 1787 im zweiten Band von G.s *Schriften* bei Göschen in Leipzig; diese beruht wiederum z. T. auf einem 1775 publizierten Nachdruck durch Christian Friedrich Himburg in Berlin, sodass Himburgs sprachliche Normalisierungen in autorisierte Ausgaben gelangten. Auch für die Drucke in den Werkausgaben aus den Jahren 1807, 1816 und 1827 wurde ein Nachdruck von Göschen herangezogen. Die zahlreichen Nachdrucke zeigen deutlich den schnellen Ruhm und die Popularität des Werkes. (3.) Schließlich verfasste G. ab 1803 eine Bühnenfassung. Im Folgenden wird von der Druckfassung (als *Götz* bezeichnet) ausgegangen, aber auch die früheste Fassung (als *Gottfried* bezeichnet) wird herangezogen, beide nach dem Paralleldruck in der Akademie-Ausgabe zitiert.

Die Handlung beruht in einigen wesentlichen Teilen auf Lektüre der autobiographischen *Lebens-Beschreibung* (1731 veröffentlicht) des historischen Gottfried („Götz“) von Berlichingen (um 1480–1562), die den Dichter „im Innersten ergriffen“ (DuW, 2. Teil, 10. Buch, MA 16, 445) hatte, geht aber mit der Materialgrundlage frei um (relevante Ausschnitte bei Neuhaus 1973, 91–108; zu anderen Quellen vgl. Neuhaus 1996, 78 f.). Am Anfang des ersten Akts – die Szenen sind nicht nummeriert – erleben wir in einer Herberge Götz von Berlichingen, der unter dem einfachen Volk geradezu legendäres Ansehen genießt. Dessen Ritter planen, Adelbert von Weislingen, der mit dem bischöflichen Hof in Bamberg alliiert ist, gefangen zu nehmen. Ein Gespräch zwischen Götz und dem Klosterbru-

der Martin – eine Reverenz an Martin Luther (1483–1546) – macht die Deformationen der kirchlichen Gelübde deutlich („mir kommt nichts beschwerlicher vor, als nicht Mensch seyn dürfen“) und profiliert den hypermännlichen Protagonisten, „diesen Mann den die Fürsten hassen, und zu dem die Bedrängten sich wenden“. (AA-B, 22) Auf Götzens Burg Jaxthausen weilt dessen kleiner Sohn Carl lieber bei seiner Mutter Elisabeth und Götzens Schwester Maria in der Küche als bei den Rittern und hat keinen Sinn für die Taten seines Vaters. Gott habe die Elisabeth „härter zusammen gesetzt“ (ebd., 29) als die üblichen Frauen. Den inzwischen gefangen genommenen Weislingen erinnert Götz an ihre jugendliche Freundschaft, die ein Ende nahm, als Weislingen den ritterlichen Abenteuern mit Götz das „unglückliche Hofleben, und das Schlenzen [Schlendern] und Scharwenzen mit den Weibern“ (ebd., 46) vorzog (bei der erfundenen Figur Weislingen leuchtet also das im SuD beliebte Thema der feindlichen Brüder auf; vgl. Neuhaus 1996, 93). Im Dialog werden die grundsätzlichen politischen Ansichten beider deutlich: Weislingen hält die Fürsten für die Bürgen von Sicherheit und Ruhe, Götz hält sie für Ausbeuter, die freie Ritter wie ihn beim Kaiser anzuschwärzen suchen. Die Szene wechselt zum bischöflichen Palast zu Bamberg, wo der Rechtsgelehrte Olearius – der seinen Namen Öhlmann in den wohlklingenden lateinischen verwandelte – die Vorzüge einer einheitlichen Rechtskodifizierung lobt; die Gefangennahme Weislingens wird bekannt. In Jaxthausen hat sich dieser inzwischen in Maria verliebt, erwünscht nun „das leidige Hofleben“ und will sich in ein zufriedenes Landleben mit Maria zurückziehen, sich um „die Verwaltung meiner Güter und ihre Sicherheit“ kümmern, die er bisher „versäumt“ habe. Auf die Bedin-

gung, dass Weislingen den Feinden Götzens „weder öffentlich noch heimlich Vorschub thun“ will, lässt ihn dieser frei. (AA-B, 67) Doch Weislingens Knappe Franz erzählt diesem von der Gestalt der verwitweten Adelheid von Walldorf, einem „Engel in Weibergestalt“ (ebd., 73), und wünscht Weislingen an den Hof zurückzuführen. Am Anfang des zweiten Akts sehen wir, wie in Bamberg der Bischof das Gleiche versucht. In Jaxthausen hat Götz den Bürgern Nürnbergs die Fehde angekündigt, da sie seinen Knappen an die Bamberger verrieten. Es ist dem Höfling Liebetraut gelungen, Weislingen mit „drey mächtigen Stricken, Weiber- Fürstengunst und Schmeicheley“ (ebd., 88) nach Bamberg zu locken. Dort verabschiedet er sich halbherzig vom Bischof, um sich auf seine Güter zurückzuziehen, aber Adelheid kann ihn am Hof festhalten. Götzens Reiterknecht Georg geht verkleidet an den Hof in Bamberg und bestätigt dort den Verrat Weislingens. Adelheid hält Weislingen mit Andeutungen ihrer Liebe hin; er treibt politische Machenschaften gegen Götz. Auf einer Bauernhochzeit, mit der zwei Familien ihre Zwistigkeiten schlichten, rät ihnen Götz, am Reichskammergericht wegen der Korruption eines Assessors zu klagen.

Der dritte Akt öffnet im Umfeld des Reichstags zu Augsburg. Weislingen überredet den Kaiser, mit Waffenmacht gegen Sickingen, Selbitz und Berlichingen vorzugehen, denn von ihnen breite sich ein Geist der Unruhe auch über „Unterthanen“ und „Leibeigene“ aus. (Ebd., 130) Der Kaiser möchte sie gefangen nehmen, damit sie Urfehde schwören, d. h. versprechen, „auf ihren Schlössern ruhig zu bleiben“ (ebd.). Sickingen wirbt großmütig um die von Weislingen verlassene Marie (G. bezeugte in *Dichtung und Wahrheit* [1811–1833], etwas von seiner Geliebten Friederike Brion sei wohl in diese Figur einge-

gangen; vgl. MA 16, 556). Götz, über den die Acht verhängt worden ist und der daher einen Angriff erwartet, drängt Sickingen, mit Marie Jaxthausen zu verlassen; Sickingen willigt ein, will aber Verstärkung schicken. Franz Lerse, der früher den Kaiserlichen gedient hatte, schlägt sich auf Götzens Seite. In den kriegerischen Auseinandersetzungen, die in rasch wechselnden Szenen veranschaulicht werden, zeigt sich die Feigheit der Reichstruppen und die Tapferkeit und Rechtlichkeit der kleineren Zahl der Männer um Götz; Selbitz wird verwundet. Doch als sich Götz auf seine Burg zurückzieht und einen zweiten Angriff erwartet, wird es schwieriger, neue Männer zu werben: „Das Glück fängt mir an wetterwendisch zu werden“ (AA-B, 161). Sickingen und Marie werden getraut und verlassen auf Götzens Drängen hin die Burg; Elisabeth bleibt. Auf die Forderung zur Kapitulation antwortet Götz mit der berühmten Aussage, der Bote soll seinem Hauptmann sagen, „er kann mich im Arsch lecken“ (ebd., 167; in späteren Ausgaben zu G.s Lebzeiten durch sogenannte Anstandsstriche ersetzt). Da sich die umringten Kämpfer rüsten, lässt Götz den Kaiser hochleben; ihr letztes Wort soll sein: „Es lebe die Freyheit!“ (Ebd., 173) Die Kaiserlichen versprechen Götz und seinen Männern freien Abzug, aber als er Jaxthausen verlässt, nehmen sie ihn gefangen.

Im vierten Akt wird Götz in Heilbronn Kaiserlichen Räten und den Ratsherren der Stadt vorgeführt. Er weigert sich, die Urfehde zu unterschreiben, da er dort als Rebell gegen den Kaiser bezeichnet wird. Als er festgenommen werden soll, wehrt er sich; Sickingen erscheint in der Stadt mit Truppen und zwingt die Reichsvertreter, Götz und seine Knechte zu befreien und auf seine Güter ziehen zu lassen, wenn er schwört, diese nicht zu verlassen. Adelheid beklagt auf ihrem Schloss mit

Weislingen – jetzt ihr Gemahl – den Streich Sickingens. Der Kaiser selbst habe in die Abmachung eingewilligt und Götz und Sickingen seine Anerkennung ausgesprochen. Im Monolog verrät Adelheid ihre Absicht, den künftigen Kaiser, Karl I., zu heiraten: „Weislingen denke nicht mich zu hindern, sonst mußt du in den Boden, mein Weg geht über dich hin“ (ebd., 199). Franz dient als Bote zwischen ihr und Karl, ist aber selbst in sie verliebt; sie tröstet ihn: „Wanke nicht von deiner Lieb und Treu, und der schönste Lohn soll dir werden“ (ebd., 202). Auf seiner Burg zur Untätigkeit gezwungen, verfasst Götz missmutig seine Autobiographie. Es wird vom Aufstand schwäbischer Bauern gegen ihre feudalen Herren (Bauernkrieg) berichtet.

Im fünften Akt wird die sinnlose und sadistische Gewalt der Aufständischen im Bauernkrieg anschaulich gemacht. Auf der Suche nach einem geachteten Anführer verfallen sie auf Götz von Berlichingen. Er wird gebracht und verspricht ihnen, auf vier Wochen ihr Hauptmann zu sein, wenn sie von ihrer brutalen Gewalt gegen Unschuldige ablassen; die Bauern willigen ein, doch insgeheim wollen sie sich nichts vorschreiben lassen. Elisabeth ahnt, dass dieser Schritt den Feinden Götzens die Gelegenheit geben wird, ihn als Hauptmann von „Rebellen, Missethättern, Mördern“ (ebd., 241) zu diffamieren; Lerse behauptet, Götz werde sich darauf berufen können, er sei dazu gezwungen worden. Im Feld muss Götz erleben, dass die Bauern ihr Versprechen nicht halten. Weislingen führt die Kaiserlichen und möchte am liebsten das Todesurteil über Götz heimlich vollstrecken lassen. Götz ist verwundet und sucht Zuflucht im Zigeunerlager, muss aber wieder fliehen. – Adelheid erzählt Franz, dass der Wunsch Weislingens, sie auf sein Schloss zu schaffen, nur dazu angelegt ist, sie „zu behandeln, wie

sein Haß ihm eingibt“ (ebd., 259). Sie überredet Franz, Weislingen zu töten, damit Franz offen ihr Liebhaber sein kann. Götz ist in Heilbronn im Turm gefangen. Elisabeth will Weislingen durch Marie überreden lassen, sein Leben zu schonen. Als Marie ihren Auftrag ausführt und der von seinem Gewissen gepeinigte Weislingen das Todesurteil zerreißt, vergiftet ihn Franz und begeht dann Selbstmord. Ein heimliches Femegericht verurteilt Adelheid zum Tode. In den Schlussszenen am Turm in Heilbronn wird von Georgs Tod im Bauernkrieg erzählt, doch wird dies Götz vorenthalten, der seinen nahen Tod, aber auch die Wahrheit über Georg ahnt: „[M]eine Wurzeln sind abgehauen, meine Kraft sinkt nach dem Grabe“; „Stirb Götz – Du hast dich selbst überlebt, die Edlen überlebt“. (Ebd., 291 f.) Er sieht den Sohn Karl nicht als seinen „edlen tapfern“ Nachfolger an; „ich bin der letzte“. (Ebd., 292) Im Sterben prophezeit er „die Zeiten des Betrugs, es ist ihm Freyheit gegeben. Die Nichtswürdigen werden regieren mit List, und der Edle wird in ihre Netze fallen“ (ebd.). Seine letzten Worte sind: „Himmliche Luft. – Freyheit! Freyheit!“, Marie ruft dann aus: „Wehe dem Jahrhundert das dich von sich stieß“, und Lerse spricht G.s Zeitgenossenschaft an: „Wehe der Nachkommenschaft die dich verkennt“. (Ebd., 293)

Im *Gottfried* wird die SuD-Ästhetik am radikalsten umgesetzt. Die als aristotelisch angesehenen drei Einheiten von Zeit, Ort und Handlung werden programmatisch, ja provokativ verletzt: Die 59, sich z. T. rasch abwechselnden Schauplätze stoßen an die Grenze des theatralisch Möglichen. Episoden um den Bauernkrieg und Adelheid – die mit den Zigeunern gemeinsame Sache macht und Züge einer Hexe annimmt – führen ein eigenständiges Leben. Herder muss an G. wegen der episch ausladenden Struktur in dieser

Manuskriptfassung geschrieben haben, dass den jungen Dichter „Schäkesp[ea]re ganz verdorben“ (WA IV 2, 19) habe, wie aus einem Brief G.s von etwa 10. 7. 1772 hervorgeht. Die Episoden hat G. dann für den Erstdruck eingeschränkt und enger auf die Haupthandlung um den Protagonisten und Weislingen bezogen, die Szenenanzahl wurde aber nur geringfügig verringert und die Sprache nur mäßig bereinigt (vgl. FA 1.4, 771). Gerade mit Bezug auf den Bauernkrieg zeigt sich jedoch ein wesentlicher inhaltlicher Unterschied der beiden Fassungen (zum Folgenden vgl. Wilson 2007). Im *Gottfried* wird der Aufstand mit einer engagierten Überzeugungskraft dargestellt, die im literarischen Deutschland vor dem Anfang der Französischen Revolution ihresgleichen sucht. Während *Götz* nur sinnlose Gewalt der Bauern zeigt, werden im *Gottfried* auch die Ursachen geltend gemacht, die Leiden der Bauern unter einem unbarmherzigen Feudalregime. Das geschieht vor allem in den Helfenstein-Szenen, die im *Götz* ersatzlos gestrichen wurden. Im ‚Ur-Götz‘ wird von den „Unglückseeligen“ erzählt, die unter feudaler „Tyrannei“ litten und starben. (AA-B, 223) Die Szene gipfelt in einer vehementen Anklage des Bauern Metzler gegen den adligen Herrn von Helfenstein, der „meinen armen Bruder, und noch drey Unglückliche in den tiefsten Turn warf. Weil sie mit Hungricher Seele seinen Wald eines Hirsches beraubt hatten ihre armen Kinder und Weiber zu speisen. [...] Er stund der Abscheu wie ein ehrener Teufel, stund er und grinste uns an. Verfaulen sollen sie lebendig und verhungern im Turn knirscht er“ (ebd., 227). Entsprechend beurteilt auch *Gottfried* die Sache der Bauern als gerecht und warnt vor adliger Willkür: „Wehe wehe denen grosen die sich auf s Übergewicht ihres Ansehens verlassen. Die menschliche seele wird stärker durch den Druck [d. h. die

Unterdrückung]. Aber sie hören nicht und fühlen nicht. [...] So sind unsre Herren ein verzehrendes Feuer das sich mit untetahnen Glück Habe Blut und Schweis, nährt ohne gesättigt zu werden“ (ebd., 207). Im *Götz* dagegen wird nichts über adlige Willkür gegen die Bauern berichtet, sodass die Gewalt der Bauern als sadistische Grausamkeit erscheinen muss; Götz hat folgerichtig nur Hohn für sie übrig und drückt Mitleid mit seinen Standesgenossen aus (vgl. Wertheim 1955, 113; Zimmermann 1979, 73). Im *Gottfried* verstrickt er sich freilich in Widersprüche, wenn er als Privilegierter die Privilegien anderer Adliger kritisiert. Und so greift der *Götz* eine Alternative zur Rebellion auf, die in *Gottfried* zwar vorhanden, aber durch den Fokus auf den Bauernaufstand in den Schatten gestellt war: der Raubritter als verantwortungsvoller Fürstendiener. Zwar ist diese Perspektive mit den üblichen hofkritischen Topoi durchsetzt und abgeschwächt, sodass die Ambivalenz in G.s Haltung durchscheint. Die negativen Aspekte des Fürstendienstes werden zur Genüge an Figuren wie Weislingen und Liebetraut gezeigt, aber wie fast immer in den Darstellungen solcher Höflinge im 18. Jh. wird dadurch auch die kontrafaktische Gegenperspektive sichtbar: Schlechte Menschen wie Weislingen üben einen misslichen Einfluss auf Fürsten aus, aber die Anfälligkeit der Fürsten für den Einfluss durch andere könnte zum Guten gewendet werden, wenn verantwortungsbewusste Menschen, die das Wohl des Landes statt der eigenen Bedürfnisse im Sinne haben, an die Stelle der intrigierenden Hofleute träten. Dazu bedarf es natürlich des moralisch veranlagten, für das Wohl des Landes empfänglichen Fürsten, der auch aufrechte Diener sucht, und Götz stellt diese Möglichkeit in Aussicht: „Es werden die Fürsten ihre Schätze bieten um einen Mann,

den sie ietzt von sich stosen“ (AA-B, 15, in beiden Fassungen). In *Gottfried* sieht er solche Fürsten bald erscheinen, und zwar „Wenn die volle Wange, der fröliche Blick iedes Bauern, seine zahlreiche Familie, die Fettigkeit ihres ruhenden Landes besiegelt, und gegen diesen Anblick, alle Schauspiele, alle Bilder säle ihnen kalt werden“, sodass sie „das Übermas von Wonne fühlen werden in Ihren Untetahnen Glücklich zu seyn“. (Ebd., 174) Allerdings stellt Götz in Aussicht, auch dem Kaiser zu dienen, das Reich vor Türken und Franzosen zu schützen (vgl. ebd., 175). In der ersten Fassung ist dies eine utopische Vision („Vielleicht dass Gott denen grosen die Augen über ihre Glückseeligkeit aufthut“, ebd., 174), in der Druckfassung ist es eine Beschreibung der Wirklichkeit („Hab ich nicht unter den Fürsten trefliche Menschen gekannt“, ebd.). Einen solchen hebt Götz in der konkreten Gestalt des Landgrafen von Hanau hervor, der in der handschriftlichen Fassung fehlte (vgl. ebd.). Trotzdem führt das Stück den Kaiser als bestmöglichen Kandidaten eines guten Herrschers vor, denn er drückt wiederholt den Wunsch aus, Männer wie Götz, der von seinen Höflingen angeschwärzt wird, im Dienst zu haben (vgl. ebd., 129, 194 u. 197). Gerade deswegen muss es Götz als besonders schmerzlich empfinden, wenn der Kaiser ihn für einen Rebellen hält: G. meinte in *Dichtung und Wahrheit*, er habe in diesem Stück geschildert, „wie in wüsten Zeiten der wohldekende brave Mann allenfalls an die Stelle des Gesetzes und der ausübenden Gewalt zu treten sich entschließt, aber in Verzweiflung ist, wenn er dem anerkannten verehrten Oberhaupt zweideutig, ja abtrünnig erscheint“ (MA 16, 570). In der ersten Fassung von 1771 hielten sich die Alternativen Rebellion und Reform in etwa die Waage, konkretisiert am Bauernkrieg und Fürstendienst sowie an

Gottfrieds Schwanken zwischen diesen beiden Möglichkeiten politischen Handelns. In der Druckfassung von 1773 dagegen wird die Alternative der Opposition durch die abschreckende Darstellung der rebellischen Bauern ausgeschaltet. Es bleibt also nur die Option der Reform im Rahmen des Absolutismus. G.s Gedanken scheinen sich zwischen der Entstehung des *Gottfried* im Herbst 1771 und des *Götz* Anfang 1773 der Idee des Staatsdienstes zugewandt zu haben, als ihm seine Rechtsanwaltschaft – besonders am Reichskammergericht in Wetzlar – immer unbefriedigender erschien (vgl. Wilson 2007, 30–33). Indessen ist die Ambivalenz unausweichlich, und das Werk drückt sie aus: Der ‚freie‘ Ritter Götz spiegelt den Stolz des Bürgers der freien Reichsstadt Frankfurt am Main wider, der sein Haupt – auch nach dem Wunsch seines Vaters – nicht unter das absolutistische Joch biegen will, aber G. zeigt sich nachhaltig von der Alternative Staatsdienst fasziniert.

Im *Götz* übernahm G. die Verherrlichung des Faustrechts vom Osnabrücker Historiker und Juristen Justus Möser, dessen Aufsatz *Von dem Faustrechte* er wahrscheinlich schon 1770 auf Herders Anregung hin in Straßburg gelesen hat, bevor der Aufsatz 1774 unter anderem Titel in Mösers *Patriotische Phantasien* aufgenommen wurde (vgl. Woessler 1997, 106–109). Im Faustrecht sah Möser einen Individualismus verkörpert, dem auch die SuD-Dichter in ihrer Verherrlichung des großen Genies frönten. Es stellte für ihn aber auch ein System zur geordneten Regelung von Streitigkeiten dar, das im Gegensatz zu modernen Kriegen wenige unschuldige Menschen in Mitleidenschaft zog. Auch hier zeigte sich Mösers Kritik gegen den im 18. Jh. herrschenden Absolutismus mit seinen stehenden Heeren. G. bezeugte später in seiner Autobiographie, in *Götz* habe er „die Gestalt

eines rohen, wohlmeinenden Selbsthelfers in wilder anarchischer Zeit“ (MA 16, 445) dargestellt. Die Idee der ‚Selbsthilfe‘ war aber nicht nur das Prädikat eines großen Individuums aus Ritterzeiten, sondern ein brisanter politischer Begriff für das Widerstandsrecht. So begab sich G. in der Manuskriptfassung des Dramas auf glattes Parkett, wenn er Gottfried im Bund mit dem gerechtfertigten Kampf der aufrührerischen Bauern zeigt. Indessen blieb diese Fassung in der Schublade.

Für heutige Leser erscheint das Ideal eines ritterlichen Selbsthelfers eher „als eine rückwärts gewandte Utopie“, vor allem durch „das konservative Festhalten am Ständestaat“. (Woessler 1997, 118) G.s *Götz* ist nur einer in einer langen Reihe von adligen Helden in SuD-Dramen (alle Protagonisten z. B. in Schillers SuD-Dramen sind Adlige). Ohne praktische Möglichkeiten einer oppositionellen Bewegung aus den Reihen des Bürgertums oder gar der unteren Schichten war das alte ständische Ideal der ‚Libertät‘ allerdings für viele die einzige vorstellbare Gegenmacht gegen den sich verstärkenden rationalistischen Absolutismus. Auch die Rechtsauffassungen des Absolutismus erschienen in der Person des Juristen Olearius als dem gewachsenen, eigenständig deutschen Gewohnheitsrecht völlig fremd (vgl. Reiss 1993). Wenn *Götz* außerdem das Bild von sich als „eines freyen Rittersmanns, der nur abhängt von Gott, seinem Kayser und sich selbst“ (AA-B, 46), entwirft, so wird dabei das Reich als ordnende Instanz der wachsenden Hegemonie der Territorialstaaten im Absolutismus gegenübergestellt. Es ist daher folgerichtig, dass Götzens Vision eines künftigen Gemeinwohls, dem Ritter wie er dienen können, sich – entgegen der Quelle (vgl. Neuhaus 1996, 91) – nach Kaiser und Reich und nicht nach den Territorialfürsten richtet. Er sei „fest entschlos-

sen [...] zu sterben eh, als die Luft jemanden zu verdanken, außer Gott, und unsere Treu und Dienst zu leisten, als dem Kayser“ (AA-B, 50) – was natürlich heißt, dass die Rechte des reichsunmittelbaren Ritters vor den Einschränkungen durch absolutistische Fürsten, die ihm nicht übergeordnet sind, gewährt bleiben sollen. Die Ausrichtung auf die Vergangenheit, gar auf das späte Mittelalter und einen Freiheitsbegriff, der der Aufklärung als dunkel, anarchisch und irrational erscheinen musste, wirkte in der für die junge Generation verzweifelten politischen Lage wie ein Orakel.

Wenn G. in *Dichtung und Wahrheit* bezeugt, durch *Götz* sei er „gegen die obern Stände sehr gut gestellt“ (DuW, 4. Teil, 7. Buch, FA 1.4, 780), dann meint er sicherlich nicht den von Fürsten abhängigen Hofadel, der im Stück in den Figuren Weislingen und Liebetraut schlecht wegkommt (vgl. Woesler 1997, 111), sondern den Landadel, der in vielen Fällen in wirtschaftliche Not geriet und als wichtigste Körperschaft der alten Landstände vielerorts noch versuchte, als Gegengewicht zur Macht des absolutistischen Herrschers zu handeln. Landadlige – die freilich nicht den Status eines reichsunmittelbaren Ritters wie *Götz* hatten – wurden oft verachtet oder verlacht und sahen sich möglicherweise in G.s Stück rehabilitiert. Indessen stammen die überlieferten begeisterten Zeugnisse – „so entstand überall eine große Bewegung; das Aufsehn das es machte, ward allgemein“ (MA 16, 607), berichtet G. – nicht von solchen Adligen, sondern von den Dichtergenies, die im Drama vor allem ihre ästhetische Revolte gegen neuklassizistische Normen verkörpert sahen. „Edel und frei, wie sein Held, tritt der Verfasser den elenden Regelkodex unter die Füße“ (MA 1.1, 959), rief Gottfried August Bürger in einem begeisterten Brief an Heinrich Christian Boie (1744–1806) vom 8. 7. 1773

aus. Diese Parallelisierung zwischen Protagonist und Autor als Ritter, der gegen die aristotelischen Regeln kämpft, kommt auch bei anderen Zeitgenossen vor (etwa Matthias Claudius; vgl. MA 1.1, 958). Sie erinnert auffallend an G.s eigenen Vergleich seines Angriffs auf den klassizistischen Regelkanon mit der ritterlichen Fehde in der Rede *Zum Schäckespears Tag* (E: 1771, D: 1854) (FA 1.4, 783 u. 794) und bezeichnet triftig die künstlerische (nicht politische) Ausrichtung der jugendlichen ‚Rebellion‘ des SuD (vgl. dazu Luserke 2010, 117 f.). Auch der ‚Magus im Norden‘ Johann Georg Hamann, in vieler Hinsicht eine Leitfigur in G.s SuD-Phase, sah vor allem die dramaturgische Dimension des Stücks, wenn er am 30. 5. 1774 an Herder schrieb: „Göthe ist doch noch Ihr Freund. Der Name seines Götzen wird wohl ein Omen für unsern theatralischen Geschmack sein, oder die Morgenröte einer neuen Dramaturgie“ (MA 1.1, 966). Lenz fühlte sich zu einer eingehenden Stellungnahme bewogen, *Über Götz von Berlichingen* (E: 1773–1775, D: 1901), die jedoch genauso sehr um das ‚Handeln‘ wie um ästhetische Implikationen des Stücks kreiste. Indessen hatte der Bruch mit klassizistischen Regeln auch eine politische Implikation; Möser schrieb z. B. als Antwort auf die Kritik Friedrichs des Großen (1712–1786) an G.s Stück: „Wenn von einem Volksstücke die Rede ist: so muß man den Geschmack der Hofleute bey Seite setzen“, und: „so behandelt man ihn [Goethe] wider seine Absicht, wenn man ihn darum verdammt, daß er nicht blos für den Hof gearbeitet, und keine Epopee, oder kein regulaires Ganze geliefert hat“ (zit. nach Neuhaus 1973, 151). Die Genies identifizierten sich vage mit der auflehrenden Haltung Götzens: „Sie glaubten daran [d. h. an G.s Stücke dieser Jahre] ein Panier zu sehn, unter dessen Vorschrift alles was in der Jugend Wildes

und Ungeschlachtet lebt, sich wohl Raum machen dürfte“ (MA 16, 608), erinnerte sich G. später mit spürbarer Distanz. Indessen war man sich bewusst, dass das Werk einer Theateraufführung unüberwindliche Hürden entgegenstellte: Christian Heinrich Schmid (1746–1800) im *Teutschen Merkur* meinte, der Verfasser habe „sein Drama nicht vorgestellt, sondern nur gelesen wissen wollen“ (MA 1.1, 963). Der *Merkur*-Herausgeber, der von den SuD-Genies verhasste und von G. in *Götter Helden und Wieland* (1773) satirisch behandelte Dichter der älteren Generation Christoph Martin Wieland (1733–1813), sekundierte der Meinung Schmidts, das Werk sei als Lesedrama aufzufassen: „Welche Wunder sollte der Genie, der dies getan hat, nicht auf unserer Schaubühne wirken können, wenn es ihm einfiele, Schauspiele zu schreiben, die man aufführen könnte?“ (MA 1.1, 966) Wieland greift das Wort Schmidts auf, das Werk sei „das schönste interessanteste Monstrum, gegen welches wir hundert von unsern komischweinerlichen Schauspielen austauschen möchten“ (MA 1.1, 962). „Möchten wir viele solche Ungeheuer haben!“ (MA 1.1, 966), ruft Wieland aus; einige von Schmid getadelten Mängel seien dadurch zu erklären, dass das Stück eben als Lesedrama aufzufassen sei (vgl. ebd., 967, vgl. 960 u. 969). Wielands großzügige und „heitere Erklärung“ (MA 16, 607) fiel eher gemäßigt aus; von anderen Vertretern ästhetischer Konvention (v. a. Lessing und Sulzer) wurde G.s Stück entschieden abgelehnt.

„Der Stein, den Goethe mit dem *Götz* ins Rollen brachte, löste eine Lawine von Ritterdramen aus“ (FA 1.4, 787), resümiert Dieter Borchmeyer; als wichtigste Beispiele nennt er nach dem Vorspiel von Schillers *Die Räuber* (1781) noch Friedrich Maximilian Klingers *Otto* (1775), Josef August von Törrings *Agnes*

Bernauerin (1780), Ludwig Tiecks *Karl von Berneck* (1797) und Heinrich von Kleists *Käthchen von Heilbronn* (1810). Seit der Würdigung durch Madame de Staël in *De l'Allemagne* (1813) ist auch im historischen Drama der französischen Romantiker und vor allem im historischen Roman Walter Scotts (1771–1832) eine europäische Breitenwirkung zu konstatieren. Damit verselbstständigte sich die Begeisterung für Mittelalter und Reformationszeit, die beim jungen G. in der Entdeckung der bis dahin von der Aufklärung vernachlässigten bzw. verachteten, „dunkleren Jahrhunderte der deutschen Geschichte“ (MA 16, 558) wurzelte: Figuren wie Johann Faust (ca. 1480–1540) und Hans Sachs (1494–1576), nicht weniger der niederländische Graf Egmont (1522–1568) faszinierten ihn nachhaltig. In dieser Rückwendung ist die auch geschlechterspezifische Züge aufweisende Kulturkritik an der rationalistischen Aufklärungszeit eindeutig vorhanden: „Selbst die mit einiger Härte vermischte Mannheit“ des Protagonisten, meinte Schmid, lasse „uns fühlen, daß wir einen Deutschen sehen, so wie wir selbst nicht mehr sein können, aber wie wir wünschen, daß andere sein möchten“. (MA 1.1, 965) In diese Richtung ging auch die Bezeichnung der mit Götz kontrastierenden Menschen der eigenen Gegenwart als ‚ab-‘ bzw. ‚ausgeartet‘. Schon Herder apostrophierte G. im *Shakespear*-Aufsatz in *Von Deutscher Art und Kunst* (1773): Der junge Dichter habe „den süßen und deiner würdigen Traum“, Götzens „Denkmal aus unsern Ritterzeiten in unsrer Sprache unserm so weit abgearteten Vaterlande herzustellen“ (zit. nach Neuhaus 1973, 128); „noch weniger konnten die ausgeartete Deutschen des achtzehnten Jahrhunderts das Große und Historische in dem Ausdruck Götzens fühlen“ (MA 1.1, 967), schrieb sogar Wieland, dann das berühmte Götz-Zitat anführend, und Lenz ruft

seinen Zeitgenossen zu: „Laßt uns den Charakter dieses antiken deutschen Mannes erst mit erhitzter Seele erwägen und wenn wir ihn gutfinden, uns eigen machen, damit wir wieder Deutsche werden, von denen wir so weit weit ausgeartet sind“ (WuB 2, 639f.). An diese Beschwörung von Männlichkeit knüpfen sich mühelos Züge eines frühen Nationalismus: „Unsterblicher Dank sei dem V[erfasser] für sein Studium der alten deutschen Sitten. Man hat sie bisher immer nur in Hermannswäldern gesucht, aber hier sind wir auf ächtem deutschen Grund und Boden“ (MA 1.1, 961), schrieb der Rezensent der *Frankfurter gelehrten Anzeigen* am 20. 8. 1773. Diese Haltung konnte in Chauvinismus ausarten, so im Göttinger Hainbund mit der Verbrennung von angeblich französisierenden Werken Wielands. Indessen ging die Intention der SuD-Autoren kaum je so weit; ihre Auflehnung erschöpfte sich in Kulturkritik: „Sie reklamieren das Recht der Ursprünglichkeit und Unverfälschtheit; was ihnen als aufgeklärtes Zeitalter begegnet, empfinden sie als Abweichung, als kulturellen und zivilisatorischen Verfall“ (Luserke 2010, 117f.). Mit *Götz von Berlichingen* kamen vage Hoffnungen und Ressentiments erst richtig ins Bewusstsein dieser jungen Männer.

Auf dem Theater war das Werk schon ab 1774 von nicht geringer Wirkung, obwohl auch G. meinte, es sei „ohne bedeutende Umarbeitung nicht auf das Theater zu bringen“ (G. an Franz Kirms, 14. 8. 1798, FA 1.4, 791). Die Regisseure waren dann auch zu großen Zugeständnissen gezwungen. Schon 1773 meinte der Rezensent der *Frankfurter gelehrten Anzeigen*: „Wir getrauten uns, mit geringer Mühe die Schauplatzveränderungen so zu reduzieren, daß sich das Schauspiel aufführen ließe“ (MA 1.1, 961). Genau das versuchte G. selbst, als er sich 1803/1804 endlich be-

wegen ließ, eine Theaterfassung zu schreiben. Das Resultat (vgl. MA 6.1, 348–461) war „ein sechsstündiges Spektakel“ (Borchmeyer, FA 1.4, 792) mit Musik von G.s Freund Carl Friedrich Zelter (1758–1832). G. hielt das für einen Misserfolg, und auch in der Forschung wird diese Fassung „allgemein als die unglücklichste aller eigenhändigen Bearbeitungen G.s“ angesehen, auf der Bühne war sie bis etwa 1880 allerdings „absolut vorherrschend“. (Neuhaus 1996, 86f. u. 97) Sie war kaum länger als die ursprüngliche Fassung, beseitigte aber die häufigen Szenenwechsel und milderte die anstößige Diktion; um die Jahrhundertwende stand G. seinem früheren SuD-Schaffen ethisch wie ästhetisch denkbar fern (näher dazu FA 1.4, 793f.; MA 6.1, 955). In der SuD-Zeit selbst war aber auch ein erneutes Interesse an der Gestalt des historischen Götz von Berlichingen nach der Publikation des Erstdrucks zu verbuchen. 1775 erschien eine Neuauflage seiner *Lebens-Beschreibung*, nachdem man G. selbst ohne Erfolg vorgeschlagen hatte, er „sollte die Originalerzählung des guten Goetz neu mit Noten herausgeben“ (MA 16, 608f.); G. berichtet auch von einem frühen Literaturtourismus als Auswirkung des Dramas: „Nun erhielt auf einmal das Flüßlein Jaxd die Burg Jaxdhausen eine poetische Bedeutung sie wurden besucht, so wie das Rathaus zu Heilbronn“, und ein den Dichter besuchender Buchhändler soll „mit einer heiteren Freimütigkeit sich ein Dutzend solcher Stücke“ ausgeben haben. (Ebd. 753)

Werke

Goethe, Johann Wolfgang: Götz von Berlichingen, in: Werke Goethes. Hg. v. der Deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin unter Leitung v. Ernst Grumach. Bd. 1: Die Geschichte Gottfriedens von Berlichingen. Götz von Berlichingen (Paralldruck).

Bearbeitet v. Jutta Heuendorff-Fürstenau. Berlin 1958 (= AA-B). – MA 1.1, 387–509, 549–653, 916–939, 954–980. – MA 16, 1–1075. – WA IV 2, 19. – FA 1.4, 127–248, 279–389, 707–724, 768–816.

Lenz, Jakob Michael Reinhold: WuB 2, 637–641

Forschung

Luserke, Matthias: Sturm und Drang. Autoren – Texte – Themen. Bibliographisch ergänzte Ausgabe. Stuttgart 2010, 104–121.

Neuhaus, Volker (Hg.): Erläuterungen und Dokumente. Johann Wolfgang Goethe: *Götz von Berlichingen*. Stuttgart 1973.

Neuhaus, Volker: *Götz von Berlichingen*, in: Goethe-Handbuch. Hg. v. Bernd Witte u. a. Bd. 2: Dramen. Hg. v. Theo Buck. Stuttgart 1996, 78–99.

Reiss, Hans: Goethe, Möser und die Aufklärung. Das Heilige Römische Reich in *Götz von Berlichingen* und *Egmont*, in: ders.: Formgestaltung und Politik. Goethe-Studien. Würzburg 1993, 143–187.

Wertheim, Ursula: Die Helfenstein-Szene in Goethes „Ur-Götz“ und ihre Beziehung zum Volkslied, in: Weimarer Beiträge (1955), Heft 1, 109–146.

Wilson, W. Daniel: Der junge Goethe – ein politischer Rebell? Opposition versus Fürstendienst in *Götz von Berlichingen* und kleineren Frühwerken, in: Goethe. Neue Ansichten – neue Einsichten. Hg. v. Hans-Jörg Knobloch u. Helmut Koopmann. Würzburg 2007, 11–35.

Woesler, Winfried: Rechts- und Staatsauffassungen in Goethes *Götz von Berlichingen*, in: Sturm und Drang. Geistiger Aufbruch 1770–1790 im Spiegel der Literatur. Hg. v. Bodo Plachta u. Winfried Woesler. Tübingen 1997, 105–120.

Zimmermann, Rolf Christian: Das Weltbild des jungen Goethe. Studien zur hermetischen Tradition des deutschen 18. Jahrhunderts. 2 Bde. Bd. 1. München 1979.

W. Daniel Wilson

Heidenröslein

V: Johann Wolfgang Goethe

E: vermutlich 1771

D: Leipzig 1789

Goethe hat das wohl im Sommer 1771 entstandene Gedicht Herder bekannt gemacht, denn dieser veröffentlichte 1773 eine Umformung in *Von Deutscher Art und Kunst* als *Fabelliedchen*, dann nochmals 1779 in seiner Sammlung der *Volkslieder* unter dem Titel *Röschen auf der Heide. Deutsch. Aus einer mündlichen Sage*.

G.s Quelle ist mit großer Wahrscheinlichkeit ein neunstrophiges Volkslied aus der Sammlung *Blumm und Außbund Allerhandt Außerlesener Weltlicher, Züchtiger Lieder und Rheyen*, die Paul von der Aelst 1602 in Deventer herausgab. Eine dieser Strophen fand sich schon zuvor in einer Nürnberger Liedersammlung von 1586. Nicht nur die Veröffentlichungsgeschichte – das Lied erschien bei Herder ohne Verfasserangabe –, auch die von Herder geprägte Vorstellung von Volksliedern, die dieser in seiner beigelegten Interpretation in Richtung auf Harmlosigkeit (es enthalte „keine transzendente Weisheit und Moral“) und den „Kinderton“ vorgab, sorgte dafür, dass das Lied von Anfang an als anonymes Volkslied an die Öffentlichkeit trat. Zahllose Vertonungen (insgesamt 154, die bekannteste von Schubert) förderten diesen Eindruck.

G. hingegen hat das typisierte Liebeslied (Mädchen als Rose, Liebesversprechen und Abschied im Refrain) nicht in seiner Anonymität belassen, sondern es seit 1789 in all seine Ausgaben aufgenommen. Während Herder es in seinem Druck in *Von Deutscher Art und Kunst* bei einem gewaltsamen Liebes-„Genuß“ des Knaben bewenden ließ, hat G. unter der Maske eines harmlosen Kinderlieds

einen aggressiven Geschlechterkampf dargestellt. Das Rollenspiel im Gewand eines Volks- und Kinderlieds erlaubt die Radikalisierung der Positionen, indem es sie durch den kindlichen Tonfall scheinbar entschärft. Während in der ersten Strophe die Begegnung der beiden Kontrahenten noch keinen Konflikt erkennen lässt, ja sogar die Erwartung einer freundlichen Beziehung nährt, bricht in der zweiten Strophe die Gewalt offen aus. Die unvermittelte Drohung des Knaben beantwortet das Röslein mit der Ankündigung von Widerstand, der „ewig“ Bestand haben soll. Die dritte Strophe führt dann die Abfolge der Gewalttat in Aktion und Gegenaktion bis zum unerbittlichen Ende vor. Die Gewalt, die der jetzt „wilde Knabe“ ausübt, setzt sich trotz „Weh und Ach“ durch; ein Entrinnen gibt es nicht. Ausgespart wird allerdings die angeandrohte Reaktion des Stechens; es bleibt offen, ob diese überhaupt erfolgt, und wenn ja, ob und in welcher Weise sich die angekündigte Drohung bewahrheitet: „Daß du ewig denkst an mich“. Was behält die Oberhand? Welche Strafe hat der Täter zu erwarten: die ewig andauernde Erinnerung an seine Schandtät oder gesundheitliche Spätfolgen durch den Dornenstich? Diese Leerstelle wird deshalb zur Schlüsselstelle, ganz gleich, ob man das Gedicht nun als pastorale Einkleidung einer Vergewaltigung liest, der man sich wie einem Naturereignis nicht erwehren kann („Mußt es eben leiden“), oder als mehr oder minder moralischen Hinweis, dass der Täter lebenslang mit einem belasteten Gewissen leben muss. Rückt man *Heidenröslein* in den biografischen Kontext der *Sesenheimer Lieder*, hat Letzteres große Wahrscheinlichkeit.

Unabhängig davon stellt G. dem Additionsprinzip der Volksliedvorgabe eine geradezu dramatische Konstellation gegenüber, sodass man bei *Heidenröslein* von einer (ver-

kürzten) Ballade sprechen kann. Die äußerste Verknappung der Handlung, das Weglassen von Artikeln, die dialogische und syntaktische Parallelisierung und der Refrain imitieren das Volkslied perfekt. Sie erschweren aber auch die Interpretation; so ist es kein Zufall, dass die Literaturwissenschaft einer ausführlichen Interpretation des *Heidenrösleins*, abgesehen von Versuchen für den Schulunterricht, bisher ausgewichen ist.

Neben der durch den Refrain ausgehaltenen Farbsymbolik ist eine Wanderung der zentralen Oppositionsbegriffe „brechen“ und „stechen“ durch das Gedicht zu beobachten, bis diese in der letzten Strophe in ihrer Vergangenheitsform zu Reimwörtern werden. Aus den „vielen Freuden“ des Anfangs ist am Ende ein rettungsloses „leiden“ geworden. Das Rollenspiel um den Sieg bleibt so zweideutig wie das gesamte Gedicht. Auf der einen Seite triumphiert die nackte Gewalt, auf der anderen Seite bleibt eine starke Erinnerung zurück. Denn mit seinem Titel stellt sich das Gedicht eindeutig auf die Seite des Opfers. In seinem Fortgang polt *Heidenröslein* die fraglosen ästhetischen und emotionalen Werte der Ausgangssituation (Jugend, Schönheit, Freude) um (Weh und Ach, leiden). Was zurückbleibt, ist die Trauer als Erinnerung an eine unwiederbringliche Ausgangssituation, die zerstört ist, die aber der Refrain dauerhaft aufbewahrt. Denn dieser behält das letzte Wort.

Werke

Goethe, Johann Wolfgang: *Heidenröslein*, in: Goethe's Schriften. Leipzig 1789. Bd. 8, 105–106. – MA 1.1, 163–164. – FA 1, 124 u. 278.

Forschung

Albrecht, Michael von: *Goethe und das Volkslied*. Darmstadt 1972.

Althaus Thomas: Ursprung in später Zeit. Goethes *Heidenröslein* und der Volksliedentwurf, in: ZfdPh 118 (1999), 161–188.

Danila, Simion: Johann Wolfgang Goethe: *Heidenröslein*, in: Poesis 19 (2008), 88 f.

Eibl, Karl: Kommentar zu FA 1, 829–830.

Mayer, Matthias: Das *Heidenröslein* – Lyrik als Gedächtnis, in: ders.: Natur und Reflexion. Studien zu Goethes Lyrik. Frankfurt a.M. 2009, 45–54.

Menzel, Wolfgang: Goethes *Heidenröslein* – Vom Volkslied zum Rap, in: Praxis Deutsch 26 (1999), 44–47.

Sauder, Gerhard: Kommentar zur MA 1.1, 837–838.

Sauder, Gerhard: *Heidenröslein*, in: Goethe-Handbuch. Hg. v. Bernd Witte, Theo Buck, Hans-Dietrich Dahnke, Regine Otto u. Peter Schmidt. 4 Bde. Bd. 1: Gedichte. Stuttgart u. a. 2004, 127–132.

Schnitzler, Günter: Interpretation von Kunst durch Kunst? Goethes *Heidenröslein* und Beethovens Vertonungsfragmente, in: GJb 113 (1996), 217–231.

Singer, Rüdiger: Herausforderung *Heidenröslein*: Anthologie und „Kinderton“ bei Herder, Goethe und Rühmkorf, in: Herausforderung Herder – Herder as Challenge: Ausgewählte Beiträge zur Konferenz der Internationalen Herder-Gesellschaft Madison 2006. Hg. v. Sabine Groß. Heidelberg 2010, 225–239.

Wertheim, Ursula: Das Volkslied in Theorie und Praxis bei Herder und Goethe, in: dies.: Goethe-Studien. Berlin 1968, 9–35.

Wintersteiner, Werner: Interpretieren im Wandel der Zeit. Fiktive Literaturinterpretationen am Beispiel von Goethes *Heidenröslein*, in: DU 50 (1997), 157 ff.

Woesler, Winfried: Goethes *Heidenröslein*. Eine Interpretation, in: Wirkendes Wort 55 (2005), 195–208.

Rolf Selbmann

Ida

V: Anton Mathias Sprickmann

E: Sommer 1776

D: Leipzig 1777

Zahlreiche Autoren des SuD thematisieren die „Verknüpfung von vorehelicher Sexualität, sexueller Verführung und Vergewaltigung, verheimlichter Schwangerschaft und vollzogenem Kindsmord“ (Luserke-Jaqui 2002,

133), so auch Anton Mathias (oder: Matthias) Sprickmann (1749–1833) in *Ida, ein Gedicht*, das Herausgeber Heinrich Christian Boie (1744–1806) in die Februarausgabe 1777 seines *Deutschen Museums* aufnimmt, obwohl der Autor selbst in einem Brief an Boie vom 22. 9. 1776, dem seine ‚Kindermörderin‘ beiliegt, mutmaßt: „Fürs Musäum ist so was wol nicht“ (zit. nach Gödden u. Grywatsch 2011, 49), und obwohl Gottfried August Bürger nach der Lektüre eben dieser Briefbeilage Boie eindringlich von einer schnellen Publikation abrät mit der Begründung, die Sprache sei „noch zu sehr drinn verhunzt“ (Bürger an Boie, 23. 1. 1777, in: Briefe von und an Gottfried August Bürger. Bd. 2, 15). Es stünde zu befürchten, dass „alle SprachRegeln mit Füßen getreten und jeder schmiert, wie es ihm in die Feder kömmt“, wenn der Text Eingang ins *Deutsche Museum* fände, bevor dessen Verfasser im Rahmen einer gründlichen sprach- und formkritischen Textrevision „diese Flecken wegwischte.“ (Ebd.) Boie entgegnet Bürger entschieden, dass „der Verf. gewiß nichts daran ändert“ und rechtfertigt den Druck in der Februarausgabe pragmatisch, er habe sonst „nichts zur Unterhaltung“. (Boie an Bürger, 30. 1. 1777, in: Ebd., 23 f.) S.s Namen werde er jedoch nicht nennen und auch Bürger bittet er, dessen Anonymität zu wahren. Beschwichtigend schreibt Boie: „Von der Art soll er, wo ichs verhüten kann, nichts mehr machen.“ (Ebd., 24)

S. bemüht in der Exposition konventionell das „Modell ständedistinkter Liebe“ (Luserke-Jaqui 2002, 114), um den genannten Themenkomplex voreheliche Sexualität, sexuelle Verführung, verheimlichte Schwangerschaft und Kindsmord im Rahmen einer tragischen Balladenhandlung zu entfalten: Der adlige Verführer – Humfried – unterhält eine zeitlich absehbare erotische Liebesbeziehung

zu einer sozial unterprivilegierten Frau – Ida –, deren Legitimation durch Heirat sich aufgrund von Standeskonventionen freilich verbietet, schwängert sie und verlässt sie für eine standesgemäße Andere, Luitberga. Ida bringt auf dem Höhepunkt der Erzählung das gemeinsame Kind vor den Augen Humfrieds, der die Szene durch das Fenster einer Felsenhütte betrachtet, ums Leben – im Nachspiel sterben mit Humfried, Ida und Luitberga auch die übrigen Figuren.

„Da sieht er – da steht er ein Felsenstein“ (Deutsches Museum 1777. Bd. 1, 120–128, V. 193): Der Kindsmord, das „entsetzliche Schauspiel“ (so die Formulierung in Lenz' *Die Landplagen* [1769]; vgl. Luserke-Jaqui, 2002, 148), das Humfried durch das Fenster beobachtet, paralyisiert ihn. Und diese Paralyse, die der voyeuristische Blick auf das grässliche Spektakel binnenfigürlich betrachtet in Humfried und rezeptionsästhetisch gewendet beim Leser erzeugt, scheint auch die Literaturkritik zur *Ida* befangen zu halten, die bei der Bewertung des Textes die beschränkte Perspektive der einengenden Sicht durch das Fenster reproduziert und den Blick starr auf die Kindsmordszene richtet, in der Ida das Neugeborene wie ein lästiges Insekt instinktiv, schnell und brutal tötet. „O Himmel! Mit wütender Macht / Geschleudert am Felsen, zerkracht – / Sollt's jammern nicht Felsen und Stein? / Des armen Kindes zart Gebein. / Es zuckt noch einmal und winselt, so zirpt / Ein armes, zerschlagenes Heimchen – und stirbt.“ (V. 175–180) Das Grauen, das literarische Figuren, Leser und literarische Kritik gleichsam packt, verdichtet sich in der folgenden Strophe, die ekelerregend schildert, wie Ida „Blut und Gehirne“ (V. 183) des Opfers kannibalisiert und sich in fortschreitendem Wahn selbst zerfleischend buchstäblich das Herz aus dem Leibe zu reißen versucht

(vgl. V. 181–191). Dass S. die Bearbeitung des Kindsmordthemas in so „widriger naturalistischer Ausmalung“ (Venhofen 1910, 49) realisiert, avanciert zum Dreh- und Angelpunkt fast jeden späteren literaturkritischen Kommentars. Johannes Venhofen deutet die Szene autorpsychologisch als Ausdruck einer narzisstischen Störung, die „Sucht“, im Umfeld der zeitgenössischen Literaturszene „von sich Reden zu machen“, habe S. „zu solchen extremen Schöpfungen“ getrieben. (Ebd.) Darüber hinaus nutzt er S.s drastische Kindsmordschilderung als metonymisches Vehikel für eine globale Kritik an der Literatur des SuD, die auf „starke Gefühlswirkungen [...] berechnet“ sei und bei der sublimer „Gedankeninhalt“ in angenehmer „Sprachform [...] grellbeleuchteten Szenen“ weiche. (Ebd., 47) Johannes Hasenkamp schreibt in seiner Dissertation über den Münsteraner Autor, die explizite Darstellung des Kindsmords bei S. bewirke eine ungewollte Umkehrung der Textintention, den Leser zu schockieren und affektiv zu rühren: „S. übertreibt das Grausige der Handlung derartig, daß es lächerlich wirkt“ (Hasenkamp 1955, 103). Diese Einschätzung teilt der Kommentar im *Lesebuch Anton Matthias Sprickmann*: Das „an Übersteigerung kaum zu überbietende monströse Machwerk“ (Gödden u. Grywatsch 2011, 162) löse eher unfreiwillige Komik aus.

Eine kritische Einordnung von S.s Œuvre in den literarhistorischen Kontext des SuD unternimmt Olaf Kutzmutz: Wenngleich S.s Texte „mitunter sensationelle Gefühlsszenarien entwerfen“, scheinen sie „in ihrer affektiven Struktur auf Zuschauerwirkung zu spekulieren“ und verharren mehrheitlich im lauen Stadium der oberflächlichen „Inszenierung eines melodramatischen Spektakels“, lassen einen sozialkritischen Impetus vermissen und stehen damit „symptomatisch für

eine Veräußerlichung des Sturm und Drang“, so seine Bilanz. (Kutzmutz 1999, 20) Diesen Vorwurf der melodramatischen Preisgabe des sozialkritischen Potenzials von Literatur übernimmt Kirsten Peters in ihrer motivgeschichtlichen Untersuchung zum Kindsmord im 18. Jh. Für sie birgt die „unnötige Grausamkeit in der Darstellung des Kindsmords“ (Peters 2001, 79) in S.s *Ida* die Gefahr eines Mangels an kritischer sozialgeschichtlicher Kontextualisierung des Themas. Die affektiv einnehmende „Faszination des Grauens“ (ebd., 85), die die schockierenden Bilder in den Lesern aktiviere, ließe ein Problembewusstsein für die sozialpolitischen Zusammenhänge, die ursächlich für die Tat sind, gar nicht erst entstehen (vgl. ebd., 79).

Matthias Luserke-Jaquis kultur- und literaturwissenschaftliche Kindsmordmonografie bietet im Anhang eine vollständige Textwiedergabe der Ballade (vgl. Luserke-Jaqui 2002, 277–282), im Textkommentar dazu findet sich ein isolierter Abdruck ausschließlich der vielbeachteten „Gewaltphantasie“ (ebd., 114), deren Bildlichkeit Luserke-Jaqui mit der Schilderung einer Kindstötung in Kleists *Erdbeben von Chili* (1807) in Beziehung setzt (vgl. ebd., 114 f.).

Verlässt man bei einer Relektüre der Ballade die in der Forschungsgeschichte übliche eingeengte Sicht auf die Kindsmordszene und öffnet den Blick für den gesamten Text, fällt zunächst auf, dass eine personal vermittelnde Erzählinstanz die überwiegende Schilderung der Balladenhandlung übernimmt. Prominent wirken darin zwei monologische Passagen in direkter Figurenrede, die dadurch eine besondere Gewichtung im Binnenkontext des Gedichts erhalten und – damit verbunden – erhöhte Aufmerksamkeit bei der Lektüre (oder einer denkbaren mündlichen Inszenierung) des Balladentextes einfordern. Beide Mono-

loge gebühren der Hauptfigur und bieten unmittelbaren Zugriff auf die Beschreibung ihrer binnenpsychischen Befindlichkeiten.

Der erste Monolog erzählt von Schmerz und Eifersucht Idas, „so geliebt; und so betrogen“ (V. 52), die Pein der Trennungserfahrung wird mit der traumatischen Entdeckung der Schwangerschaft (V. 58–62) ins Unerträgliche gesteigert. Ida adressiert ihr Unglück an ein imaginiertes empfindsames Publikum: „Nun wein', o weine, wer weinen kann!“ (V. 61). Ihr ratloses „Was fang ich nun an?“ (V. 64) lässt sich literarhistorisch beziehen auf eine ähnlich gerichtete Frage der euripideischen *Medea* im zeitgenössischen „Referenztext für das Thema Kindsmord“ (Luserke-Jaqui 2002, 59). *Medea* artikuliert hier mit ihrem „Wohin soll ich mich wenden?“ die Erfahrung einer existenziellen „Ort- und Heimatlosigkeit“ (ebd., 63) als Grundlage für ihre zunehmend pathologische psychische Verfassung (vgl. ebd.). Bricht man die große Tragödie der adligen *Medea* auf die der kleinstädtischen Ida herunter, zeigen sich die psychopathologisch wirkenden Mechanismen „Heimatlosigkeit und Fremdheitserfahrung“ (ebd.) auch hier. Entfremdet ist Ida nicht nur von Humfried, sondern als „Mutter in Schande“ (V. 71) ist sie nicht länger beheimatet „überall wo Menschen sind ... auf dem weiten Rund der Erden“ (V. 69 f.), und das meint hier eine bürgerliche Öffentlichkeit, deren „normative Verhaltensgrößen“ auf die „Desexualisierung der Körper“ (Luserke-Jaqui 2002, 88) und mithin auf die Ächtung vorehelicher, insbesondere weiblicher Sexualität zielen. Die ‚Schande‘, die Ida an den abwesenden Humfried gewandt benennt, wird im Kontext der aufgeklärten juristischen und philosophischen Kindsmorddebatte um die Mannheimer Preisfrage (1780), verstanden als ‚soziale Schande‘, landesweit als eine der wichtigsten Ursachen und Motive

für den Kindsmord diskutiert werden: Die Tat geschehe vornehmlich aus „Angst vor der gesellschaftlichen und familiären Schande und [...] vor dem sozialen Abstieg“ (ebd., 163).

Der zweite Monolog Idas wird vom personalen Erzähler eingeleitet mit einem theatralischen Ritardando, eine „Stille voll Graus“ geht Idas ausbrechendem „Klagen und Fluchen“ (V. 135 f.), so die Leseanweisung für die anschließende Figurenrede, voraus. Am Ende der 37 Verse umfassenden Ansprache an das Neugeborene, die Ida im leidenschaftlich erregten SuD-Duktus mit 27 Ausrufezeichen gespickt herausschleudert und über deren affektive Gemengelage Kirsten Peters schreibt: „S. hat innerhalb einer Strophe die Einsamkeit, die Freude über den kleinen Jungen und die Wut über den untreuen Geliebten aufeinanderprallen lassen“ (Peters 2001, 79), skizziert S. eindrucksvoll eine psychopathologische „Verschiebung des Aggressionsobjekts“ als eigentlich auslösendes Motiv für die Kindstötung: „Der als Trauma erfahrene Verlust des Partners durch Trennung drängt die Kindsmörderin, sich am Partner im gemeinsamen Kind zu rächen“. (Luserke-Jaqui 2002, 99 f.)

Die folgende personale Schilderung der Ereignisse liefert weitere Belege für die These, Humbrecht sei das eigentliche Aggressionsobjekt von Idas „mördrischen Lüsten“ (V. 186). Bisherige Kommentare zum Text sind sich einig, dass Humfried sich nach Betreten des Tatorts „ob der brutalen Szene [ersticht]“ (Luserke-Jaqui 2002, 115). Suizid ist nur als aktive Handlung möglich, aber die Textstelle, die seinen Tod beschreibt: „Doch weckt ihn bald der Dolch ins Herz“ (V. 194), setzt Humfried als passives Objekt in Szene. Dieser grammatische Befund, zusammengekommen mit dem Wissen des Lesers, dass Ida sich beim Hereinkommen Humfrieds im

Zustand einer blutrünstigen Raserei befindet (vgl. V. 186 ff.), macht eine Ermordung Humfrieds genauso denkbar. Gestützt wird diese Lesart von Luitbergas düsterer Vision gegen Ende der Ballade, sie „sieht fließen sein Blut / Von mördrischem Stale: Der Eifersucht Wut / Erschlug ihn im Thale!“ (V. 230 f.)

Führt Idas erster Monolog soziale Beweggründe wie den „Ausschluss aus der familiären oder dörflichen Gemeinschaft“ (Luserke-Jaqui 2002, 115), den psychohistorischen Motivkomplex von „Schande, Ehre und Scham“ (ebd., 164) und damit die im zeitgenössischen juristischen Kindsmorddiskurs gängigsten Erklärungen der Tatmotivierung ins Feld, bietet der zweite Monolog die Möglichkeit, den tatsächlichen Vollzug der Kindstötung als letztendlich binnenpsychisch motivierte Affekthandlung zu begreifen. Indem S.s Ida im Kind symbolisch dessen Vater tötet, handelt sie nach einem Muster, für das die heutige „forensische Psychiatrie [...] den Begriff des ‚Medea-Komplexes‘ bereitgestellt [hat]“ (ebd., 28). Dieser „Aspekt der binnenpsychischen Tatmotivierung“ spielt in den überlieferten archivalischen Dokumenten zu Kindsmordprozessen im 18. Jh. „keine Rolle“. (Ebd., 100) Vielmehr ist es ein fiktionaler Kindsmordtext wie *Ida*, der die „Realisierung des Tötungsimpulses“ maßgeblich auf die traumatische „Trennungserfahrung“ (ebd., 28) zurückführt, der zeigt, dass die Frau „im Kind auch oder gerade den Vater töten will“ (ebd., 99), und der damit den zeitgenössischen Kindsmorddiskurs, der die Ursachen für den Kindsmord vornehmlich auf äußere, gesellschaftliche Umstände zurückführt, um den Aspekt der „Psychopathologie der Kindsmörderin“ (ebd., 26) anreichert.

Werke

[Sprickmann, Anton Matthias:] *Ida*. Ein Gedicht, in: Deutsches Museum. Hg. v. Heinrich Christian Boie. [Leipzig] 1777. Bd. 1, 2. St., 120–128. – Lesebuch Anton Matthias Sprickmann. Zusammengestellt v. Walter Gödden u. Jochen Grywatsch. Köln 2011, 92–100

Briefe von und an Gottfried August Bürger. Hg. v. Adolf Strotmann. Bd. 2. Berlin 1874, 14–15.

Wezel, Johann Carl: [Rezension zu *Ida*], in: Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste. Bd. 24, 1. St., 1780, 41–47.

Luserke-Jaqui, Matthias: *Medea*. Studien zur Kulturgeschichte der Literatur. Tübingen u. a. 2002, 277–282.

Forschung

Gödden, Walter u. Jochen Grywatsch: Nachwort, in: Lesebuch Anton Matthias Sprickmann. Zusammengestellt v. Walter Gödden u. Jochen Grywatsch. Köln 2011, 152–164, bes. 162.

Hasenkamp, Johannes: Sprickmann und der Kreis von Münster. Münster 1955.

Kutzmutz, Olaf: „Die auf Steltzen gehen“. Zu Sprickmanns literarischer Epoche, in: Anton Matthias Sprickmann (1749–1833): „Dank Gott und Fürstenberg, dass sie mich auf den Weg brachten“. Hg. v. Erpho Bell: Münster 1999, 13–21.

Luserke-Jaqui, Matthias: „Medea begegnet Gretchen: Lessing – Goethe – Sprickmann *Ida* (1777) – Bürger *Des Pfarrers Tochter von Taubenhain* (1782), in: ders.: *Medea*. Studien zur Kulturgeschichte der Literatur. Tübingen u. a. 2002, 97–118, bes. 114 f.

Peters, Kirsten: Der Kindsmord als schöne Kunst betrachtet. Eine motivgeschichtliche Untersuchung der Literatur des 18. Jahrhunderts. Würzburg 2001, 78–85.

Venhofen, Johannes: Anton Matthias Sprickmann als Mensch und Dichter 1749–1781. Ein Beitrag zur westfälischen Literaturgeschichte des 18. Jahrhunderts. Münster (Westf.) 1910, 44–50.

Johanna May

Journal meiner Reise im Jahr 1769

V: Johann Gottfried Herder

E: 1769/1770

D: Erlangen 1846

Bei Herders *Journal* handelt es sich um kein traditionelles Reisetagebuch. Statt sich chronologisch mit einzelnen Wegstationen aufzuhalten, finden sich bereits zehn der insgesamt elf Datumsangaben auf der ersten Seite (vgl. Mommsen 1976, 187). Als habe er sich damit der Pflicht gewisserhafter ‚Pünktlichkeit‘ (I. Kant) entledigt, lässt H. ihnen teils ausführliche, teils fragmentarische Betrachtungen über das russische Schulwesen, den Verlauf der Aufklärung in Mittel- und Osteuropa sowie poetologische und wahrnehmungstheoretische Reflexionen folgen. Was das *Journal* in den Rang einer Programmschrift des SuD erhebt, lässt sich Sätzen wie den folgenden entnehmen, in denen sich ein alles andere als bescheidener Reformeifer ankündigt. Unvermittelt vergleicht sich H. mit einem brausenden „Nordwest“, der wie ein „Geist über Europa gehen“ will, um einer in jeder Hinsicht „neuen Kultur“ (FA 9.2, 68) vorzuarbeiten: „Wars den Lykurg, Solonen möglich, eine Republik zu schaffen, warum nicht mir eine Republik für die Jugend? Ihr Zwingels, Calvins [...], wer begeisterte euch? und wer soll mich begeistern? Eifer für das Menschliche Beste, Größe einer Jugendseele, Vaterlandsliebe, Begierde auf die würdigste Art unsterblich zu sein, Schwung von Realien, zu Etablissements, lebendige Welt, Umgang mit Großen, [...] o Zweck! großer Zweck, nimm alle meine Kräfte, Eifer, Begierden! Ich gehe durch die Welt, was hab’ ich in ihr, wenn ich mich nicht unsterblich mache!“ (Ebd., 66 f.)

Doch ebenso unvermittelt kann der Ton im *Journal* umschlagen, und an die Stelle kulturpolitischer Zukunftsvisionen treten melan-

chologische Rückblicke, in denen der 25-Jährige über die Versäumnisse seiner Jugend- und Studienjahre klagt. In solch wehmütigen Lebensbeichten seziert sich H. als Gelehrter, der sich bislang jeder „Naturkenntnis“ verweigerte und von „falscher Liebe zur Wissenschaft“ begeistern ließ. Über diese „viel betäubten Stunden des Kopfs“ heißt es gleich eingangs: „Ich wäre nicht ein Tintenfaß von gelehrter Schriftstellerei, nicht ein Wörterbuch von Künsten und Wissenschaften geworden, die ich nicht gesehen habe und nicht verstehe: ich wäre nicht ein Repositorium voll Papiere und Bücher geworden, das nur in die Studierstube gehört. Ich wäre Situationen entgangen, die meinen Geist einschlossen [...], da er Welt, Menschen, Gesellschaften, Frauenzimmer, Vergnügen, lieber extensiv, mit der edlen feurigen Neubegierde eines Jünglings [...] hätte kennen lernen sollen.“ (Ebd., 12f.) H.s Schelten auf „die kleine elende Abc Tafel die unsre Logik enthält“ (ebd., 50), mündet aber nicht in Selbstzerknirschung. Hat er sich erst einmal eingestanden, als „Genius Lieflands“ (ebd., 29) bislang versagt zu haben, so lässt sich der Reisende gleich anschließend wieder von einem faustischen Furor mitreißen und skizziert Buchprojekte, von denen viele dann in den nächsten Jahren tatsächlich realisiert werden. Hingewiesen sei auf die Sprachursprungsschrift (1772), die Aufsätze über Ossian, Shakespeare (1773) und die *Plastik* (1778) sowie die Bückeburger *Philosophie der Geschichte zur Bildung der Menschheit* (1774).

Mit Verve vollzieht H. im *Journal* auch eine anthropologische Wende, die sich in der Verpflichtung niederschlägt, zukünftig alles „im Gesichtspunkt der Menschheit“, mithin fernab der „Feinheit des Gesellschaftlichen Tons“ zu sehen. (Ebd., 35f.) Was darunter genauer zu verstehen ist, wird nachvollziehbar,

wenn es gegenüber der Aufklärung heißt, über die „Kultur der Erde“ wisse man bislang schon deshalb wenig, weil der „Genius der Erleuchtung“ einer eurozentrischen „Kultivierung der Vernunft“ aufgeopfert worden sei. (Ebd., 19 u. 77) Mit diesen Worten konkretisiert H. das später in der Literaturwissenschaft heterogen diskutierte Verhältnis des SuD zur zeitgenössischen Philosophie: Als Kritiker des Rationalismus distanziert er sich von einer Aufklärung, die sich in Mitteleuropa längst Selbstzweck geworden ist und demgemäß ins „Verderben hinein“ (ebd., 77) führt. Um solchen Mythisierungen zu entgehen, will H. Aufklärung der Aufklärung mit dreierlei Zielsetzungen betreiben: Da er „im Jahrhundert der Erfahrungen, der Polizei, der Politik, der Bequemlichkeit“ lebe, dürften Anthropologie und Geschichtsschreibung nicht länger auf „alle große Handlungen des Menschlichen Geschlechts“ reduziert werden. (Ebd., 120) Dessen „Phänomena“, worunter H. später die psychische Erkundung kultureller Besonderheiten verstehen wird, verdankten sich einem „proportionierten Gebrauch aller Sinne“. (Ebd., 119f.) Um schließlich noch die Zukunft der Menschheit frei von universalen Vernunftgesetzen avisieren zu können, müsse zwischenmenschliches Zusammenleben wieder in einer „Naturlehre“ gründen, die sich von der Freiheit zu kulturellen Mischungen und „hieraus Lehren für Toleranz“ getragen weiß. (Ebd., 38 u. 35) Ohne also das Ziel einer Emanzipation aller Menschen von jeder Form der Unmündigkeit aus dem Blick zu verlieren, rechnet H. im *Journal* mit einer kausalen Logik ab, die seinen Worten zufolge schlimmeres Unheil unter Menschen und Kulturen angerichtet hat als „Mathematische Begriffe“ (ebd., 39), eine ästhetische „Nachahmungsbegierde“ (ebd., 21) oder der Glaube an intellektuelle Perfektibilität. Wie eine „Bar-

barische Ueberschwemmung“ hindere dieser Rationalismus immer mehr Nationen daran, sich „zu einem OriginalVolk“ heranzubilden. (Ebd., 77 u. 21) Folgt man H.s Argumentation, hat die Aufklärung zumindest also in Teilen neue Vorurteile zu verantworten, denen es an umfassender Menschenkenntnis mangelt. Aus dieser Grundlegung seines transnationalen Kulturbegriffs wird H. wenig später in den Schriften zu Ossian und den Volksliedern eine Geschichtsphilosophie entwickeln, die Nationen als historisch notwendiges Durchgangsstadium auf dem Weg zu einer im Vielgestaltigen geeinten Menschheit versteht.

Zu welchen Auswüchsen sich demgegenüber eine Aufklärung versteigt, die westlichen Fortschritt als Ergebnis systemischer Deduktionen verabsolutiert, wird im *Journal* am Beispiel der seit Mitte des 18. Jh.s populären ‚Encyklopädien‘ veranschaulicht. Wenn selbst „ein D’Alembert und Diderot“ sich „dazu herunter“ ließen, Aufklärung zu inventarisieren und in Buchform zur „Ewigkeit“ zu verklären, so müsse dies als „das erste Zeichen zu ihrem Verfall“ angesehen werden: „Sie haben nichts zu schreiben und machen also Abregés, Dictionaires, Histoires [...] u.s.w. Die Originalwerke fallen weg.“ (Ebd., 77 f.) Wie H. im Schlussteil des *Journals* kritisch ergänzt, verhindert solch eine abstrakte Ordnungsleistung freilich auch die Bildung breiter Gesellschaftsschichten. Statt sich um das Wohlergehen aller Menschen zu kümmern, verharren enzyklopädisch Gebildete in neuen intellektuellen Abhängigkeiten, derweil die restliche Bevölkerung „abgemattet und auf Lebenslang alt gemacht“ worden sei: „Lernen damit nichts: veralten uns an Grammatiken, Wortbüchern und Discursen, die wir nicht verstehen, und legen uns [...] in eine üble Falte.“ (Ebd., 117)

Dass H. seine Gegenwart als Anbruch einer Moderne begreift, deren Kontingenzerfahrungen jeder berechnenden Logik zuwiderlaufen, zeigt die im *Journal* implizit mit René Descartes (1596–1650) geführte Debatte über Gewissheiten. Hatte der französische Philosoph noch angenommen, als wahr sei nur zu akzeptieren, was man klar und distinkt erkannt habe, so führt H. naturwissenschaftliche oder philosophische Erkenntnis auf sprachliche und soziale Konventionen zurück. Mit Hilfe der Unterschlagung subjektiv-empirischer Erfahrungen werde ein „Urteil“ als unerschütterliche Wahrheit formuliert, faktisch jedoch verdanke sich diese Aussagenlogik einer „Gestalt des Gefühls“, mithin dem Empfinden einer „Proportion“ für das Verhältnis von begrifflicher Klarheit und der realen Beschaffenheit in Rede stehender Erkenntnisobjekte. (Ebd., 27) Lässt man diese Infragestellung der rationalistischen Wahrheitsgenerierung gelten, wird auch H.s Schlussfolgerung nachvollziehbar, die neuzeitliche Wissenschaft sei eine „Geschichte wachender Träume“ (ebd., 26) und daher nicht einmal näherungsweise in der Lage, die Komplexität der menschlichen Seelenvermögen zu erklären. Im Vorgriff auf seine Studie über die Plastik fordert H. im Gegenzug eine ästhetisch fundierte Neubestimmung des Menschen, die auf der Annahme fußt, jedes Wahrnehmungsorgan ermögliche nur ihm eigene Erfahrungen mit der Objektwelt. Überhaupt, so heißt es unter Berufung auf David Hume (1711–1776) ergänzend, sei „ohne Körper [...] unsre Seele im Gebrauch nichts“ (ebd., 119).

Diesem sensualistischen Menschenbild korrespondiert im *Journal* die Annahme, die Selbstgewissheit jedes Einzelnen verdanke sich sinnlichen Empfindungen und kreativ reflektierten Erfahrungen. Von dieser Prämisse ausgehend, lehnt sich H. gegen Erzie-

hungsmethoden auf, die Jugendliche „mit Abstraktionen und Worten“ ersticken und an eine „Ordnung“ gewöhnen, mit der den „Eindrücken, Visionen, Gefühlen, Sensationen“ ihre je individuelle Besonderheit entzogen wird. (Ebd., 120 f.) Um solchen Normierungen zu entgehen, müssten schon Kinder dazu befähigt werden, ihre „Sinne“ zu gebrauchen, ohne „mit dem ersten Eindruck“ nach „dem Häßlichen und Falschen“ zu fragen. (Ebd., 121) Mit Rücksicht auf diese radikale Subjektzentrierung entwirft H. im *Journal* ein pädagogisches Programm, das den Menschen wieder befähigt, in Bildern wahrzunehmen und solche individuierten Reizimpulse anschließend mit Hilfe der Einbildungskraft in ‚Erzählungen‘ zu überführen. An ihnen kann sich die je eigene gestalterische Wahrnehmung jederzeit ihrer Autonomie versichern: „Mache deine Bilder der Einbildungskraft so ewig, daß du sie nicht verlierest“ (ebd., 125). Wer solchermaßen für die „Aufmerksamkeit“ (ebd., 126) auf das eigene Subjektsein vorbereitet wird, emanzipiert sich nach H. vom Entziffern etablierter Bedeutungsmuster und insofern auch von einem Leben in leeren semantischen Wiederholungen.

Verglichen mit seinen vor 1769 veröffentlichten Abhandlungen äußert sich H. im *Journal* nur gelegentlich zur Dichtung. Vom Wunsch getragen, den einzelnen Menschen wieder zum Genuss „von Realität“ zu befähigen, findet sich allenfalls die Mahnung, vor dem Empfindungsreichtum der „wirkliche[n] Dinge“ nicht in eine weltfremde Schatteneexistenz der Literatur zu entfliehen. (Ebd., 111) Statt also Antworten auf die Frage zu suchen, welchen Einfluss zeitgenössische Dichtung auf die Abkehr von Nominalerklärungen nehmen könnte, diskutiert H. auf der Basis seines ästhetischen Subjektbegriffs eine sehr viel umfassendere Reästhetisierung des Lebens.

Im Mittelpunkt seiner Ausführungen steht dabei eine neue Mythologie. Fragt er daher gelegentlich, „wo werden wahre Erzählungen? wie wird alles [wieder] Poetisch?“ (ebd., 24), so avisiert H. ein kulturelles Verständigungsmedium, mit dem sich approbierte Wissensbestände und Erkenntnismethoden wieder in eine anschauliche, ganzheitlichere Denkart überführen lassen. Und es ist die so verstandene neue Mythologie, die nach Auskunft des *Journals* auch zwischen Kultur und Nation zu unterscheiden hilft. Denn in der Psychologie, Ontologie, Theologie oder Physik manifestiert sich nach H. jene geoklimatisch bedingte Erkenntnisperspektive, über die eine Nation zunächst nicht hinausgekommen. Überwunden wird sie allein auf einer mythopoetischen Metaebene, auf welcher sich der Einzelne seiner eigenen Geschichtlichkeit und lokalen Begrenztheit bewusst wird (vgl. ebd., 33), zugleich aber auch die Vielgestaltigkeit der Dinge wiederentdeckt. Mit Hilfe des Mythischen erweitert sich Vernunft darüber hinaus um kulturelle Individualität statt im Unisono des rationalistischen Weltekels zu verharren: „Das Menschliche Geschlecht hat in allen seinen Zeitaltern, nur in jedem auf andre Art, Glückseligkeit zur Summe; wir, in dem unsrigen, schweifen aus, wenn wir wie Rousseau Zeiten preisen, die nicht mehr sind, und nicht gewesen sind; wenn wir aus diesen zu unserm Mißvergnügen, Romanbilder schaffen und uns wegwerfen, um uns nicht selbst zu genießen. [...] Überhaupt kann man nicht zu viel tun, um das bloß Fabelhafte in der Mythologie zu zerstören [...]. Aber als Poesie, als Kunst, als Nationaldenkart, als Phänomenon des Menschlichen Geistes, in ihren Gründen und Folgen studiert: da ist sie groß, göttlich, lehrend!“ (Ebd., 30 u. 46)

Hatte H. bereits in *Über die neuere deutsche Literatur* (1766/1767) und den *Fragmenten*

einer Abhandlung über die Ode (E: 1764/1765, D: 1846) das schriftstellerische Genie zu charakterisieren versucht, so wendet er sich im *Journal* erstmals programmatisch sowohl dessen herausragenden Eigenschaften als auch seinem weit gespannten Einflussbereich zu: „viele, starke, lebhaft, getreue, eigne Sensationen, auf die dem Menschen eigenste Art sind die Basis zu einer Reihe von vielen starken, lebhaften, getreuen, eignen Gedanken, und ist das OriginalGenie“ (ebd., 120). Zwischen Politikern, Schlachtenlenkern, Philosophen oder Literaten wird dabei zunächst noch nicht unterschieden. Was Genialität in „Religion, Politik, Gesellschaftston“ auszeichnet, ist nämlich immer Ergebnis einer glücklichen Jugend, in der sich ein Sensorium für die „rührendsten Auftritte der Natur“ und vor allem das Gespür für je zeitbedingte nationale ‚Idiotismen‘ ausbildet. (Ebd.) Zu ihnen zählt H. die französische Galanterie, den britischen Kolonialismus, den holländischen Kapitalismus und den deutschen Hang zu notorischer Grobheit (vgl. Mommsen 1976, 238 ff.). Sich von solchen Stereotypen emanzipierend, birgt das im *Journal* vorgestellte Originalgenie nicht bloß „Zunder zu grossen Taten“, es denkt stets auch in den Kategorien „des Menschlichen Geschlechts“ (FA 9.2, 120). Solchermaßen polyglott eignet es sich von den Franzosen das „wahre Lachen“, von den Briten die „freihere Natur“ oder von den Italienern die Sprache für „Lieder der Empfindung“ an. (Ebd., 98 f.) Wohin Genialität führt, die sich stattdessen im „Nachbild“ nationaler Voreingenommenheiten gefällt, veranschaulicht H. am Ende des *Journals* am Beispiel Klopstocks. Über dessen „schwache Wiederholungen“ germanisierender Kampf- und Sterbemetaphern heißt es, längstens im *Messias* (1748/1773) sei dem Dichter die „Aufmerksamkeit“ für „das Eindrückliche Ganze“

abhanden gekommen: „diese Furchtsamkeit neue Ideen zu besuchen, [...] ist ein Zeichen des Alters.“ (Ebd., 124 f.)

Werke

Herder, Johann Gottfried: *Journal meiner Reise im Jahr 1769*, in: Johann Gottfried von Herders Lebensbild. Hg. v. seinem Sohne Emil Gottfried von Herder. 3 Bde. Erlangen 1846 (Reprint: Hildesheim 1977). – Mommsen, Katharina: Nachwort, in: Johann Gottfried Herder: *Journal meiner Reise im Jahr 1769*. Historisch-kritische Ausgabe. Hg. v. Katharina Mommsen. Stuttgart 1976, 187–268. – FA 9.2, 9–126.

Forschung

Bickenbach, Matthias u. Nikolaus Wegmann: Herders *Reisejournal*: Ein Datenbankreport. DVjs 71.3 (1997), 397–420.

Karthaus, Ulrich: Sturm und Drang. Epoche – Werke – Wirkung. 2. aktualisierte Aufl. München 2007, 44–50.
Käser, Rudolf: Die Schwierigkeit, ich zu sagen. Die Rhetorik der Selbstdarstellung in Texten des Sturm und Drang. Herder – Goethe – Lenz. Bern u. a. 1987.

Stockhammer, Robert: Zwischen zwei Bibliotheken: J.G. Herders *Journal meiner Reise im Jahr 1769* als Beitrag zur Diätetik der Lektüre, in: *literatur für leser* (1991), Heft 3, 167–183.

Stockum, Theodorus Cornelius van: Herders *Journal meiner Reise im Jahr 1769*. Amsterdam 1960.

Waniek, Erdmann: Circle, Analogy, and Contrast: On Herder's Style of Thought in His Journal, in: Johann Gottfried Herder. *Innovator Through the Ages*. Hg. v. Wulff Koepke in cooperation with Samson B. Knoll. Bonn 1982, 64–84.

Welter, Nicole: Herders Bildungsphilosophie. St. Augustin 2003.

Wiese, Benno von: Der Philosoph auf dem Schiffe. Johann Gottfried Herder, in: *Wirkendes Wort* 4 (1953/1954), 209–221.

Wisbert, Rainer: Das Bildungsdenken des jungen Herder. Interpretation der Schrift *Journal meiner Reise im Jahr 1769*. Frankfurt a.M. 1987.

Stefan Greif

Julie oder die neue Héloïse. Briefe zweier Liebenden aus einer kleinen Stadt am Fuße der Alpen
Julie ou la Nouvelle Héloïse. Lettres de deux Amans, habitans d'une petite Ville au pied des Alpes

V: Jean-Jacques Rousseau

E: Sommer 1756–September 1758

D: Amsterdam 1761

Ü: Leipzig 1761 (J.G. Gellius u. a.)

1761 erscheint im Verlag Marc Michel Rey in Amsterdam ein Roman mit einer für die Zeit nicht untypischen gewundenen Titelgebung: *Lettres de deux Amans, habitans d'une petite Ville au pied des Alpes* (Briefe zweier Liebenden aus einer kleinen Stadt am Fuße der Alpen). Auf dem Titelblatt gibt sich der gebürtige Genfer Jean-Jacques Rousseau (1712–1778) als Herausgeber dieser Briefe zu erkennen. Der Schmutztitel der Editio princeps, der schon kurz darauf in aller Munde ist, lautet in Anspielung auf die tragische Liebesgeschichte zwischen der Äbtissin Heloïsa (um 1095–1164) und dem fröhscholastischen Theologen Petrus Abaelardus (1079–1142) *Julie ou la Nouvelle Héloïse* (Julie oder die Neue Héloïse). Die Referenz auf die überlieferte Quelle hat formale wie inhaltliche Gründe: Die *epistulae* Abaelardus' können als Vorläufer des Briefromans gewertet werden, der sich mit Autoren wie Samuel Richardson (1689–1761) und R. als Gattung im 18. Jh. konstituiert. Inhaltlich hat die Schilderung von leidenschaftlicher Liebe und Verzicht großen Einfluss auf die empfindsamen Zeitgenossen und dies fällt auch bei R. auf fruchtbaren Boden. Er selbst bekennt in Bezug auf den Titel in der *Vorrede* mit der Stimme des fingierten Herausgebers, der nicht nur warnen, sondern auch neugierig machen will: „Niemals hat ein keusches

Mädchen Romane gelesen; und diesem hier habe ich einen so bestimmten Titel vorangestellt, damit man gleich beim Öffnen des Buchs wisse, woran man sich zu halten hat.“ (Rousseau 1978a, Vorrede, 6)

R. bindet darüber hinaus weitere Liebeskonzeptionen in seinen Roman ein: So zeugen das dem Werk vorangestellte Motto des Frührenaissancedichters Francesco Petrarca (1304–1374) sowie weitere Zitate aus dessen *Canzoniere* (1348) von der bewussten Anbindung an petrarkistische Liebesvorstellungen, die ebenfalls von Verzicht und Entsagung gegenüber der Geliebten gekennzeichnet sind. Elemente des Schäferromans wie Honoré d'Urfés (1567–1625) *L'Astrée* (1607–1627), der zur eindröcklichen Lektüre des jungen R. gehört, klingen ebenfalls an. So zeigt der Roman ein Geflecht intertextueller Schichtungen in Bezug auf das Thema Liebe und betont seinen Anschluss an die eigene Gegenwart durch die Formulierung ‚Nouvelle Héloïse‘, die vom Verleger Rey nach Rücksprache mit dem Autor gesetzt wird (vgl. Coulet 1996, 466). R. spricht in Bezug auf den Roman in allen Quellen nur von ‚meiner Julie‘ („ma Julie“). Diese referenzlastige Ergänzung des Titels findet sich in keinem der überlieferten Manuskripte, sondern lediglich in einer an Rey übersandten Abschrift. Dort ist von „La Moderne Héloïse“ (ebd.) die Rede, was in noch stärkerem Maße als Bekenntnis zu Modernität im Sinne einer Transformation des Themas auf der Grundlage veränderter gesellschaftlicher Zustände verstanden werden muss.

Die Überlieferungs- und Editions-geschichte des französischen Textes, der in sechs Bänden erscheint, ist komplex, denn es existieren allein fünf handschriftliche Fassungen von R.s Hand, darunter eine Abschrift für die von ihm verehrte Sophie d'Houdetot (1730–1813) sowie für eine seiner Gönnerin-

nen, Madame de Luxembourg (1707–1787), und zwei von ihm autorisierte Druckfassungen (beide bei Rey in Amsterdam, 1761 und 1763), die sich alle voneinander unterscheiden und einen schier endlosen Prozess laufender Textmodifikation und -modulation bezeugen. Eine weitere, stark redigierte Fassung erscheint ebenfalls 1761 in Paris, von R. abgemildert, um vor der strengen Zensurbehörde standzuhalten. Auch die Existenz von zwei *Vorreden* – von denen die *Zweite Vorrede*, ein fiktives Gespräch zwischen R. und N. respektive Autor und Kritiker, die eigentlich ältere ist, die aber durch Publikationswirren der Erstausgabe später erscheint – verweist auf die Gemengelage des Textbefunds. R. korrigiert noch in die Druckfahnen hinein längere Passagen und verleiht seiner fingierten Herausgeberschaft durch Anmerkungen Gewicht (vgl. Wolff 1988, 813). Einen authentischen Urtext von *Julie* gibt es in diesem Sinne nicht, und jede historisch-kritische Ausgabe steht vor einer editionsphilologischen Herausforderung, wenn sie der komplexen Textgenese gerecht werden will.

Zur Zeit der Abfassung, angesetzt wird der Sommer 1756 als Beginn, hat sich R. auf Einladung Madame d'Épinays (1726–1783) auf deren Landgut bei Paris zurückgezogen. Deren Schwägerin, der Comtesse Sophie d'Houdetot, entleiht R. Züge für seine Julie, oder vielmehr findet er in deren Zügen die von ihm entworfene Romanfigur wieder, wie er selbst schreibt: „Ich sah meine Julie in Frau d'Houdetot, aber ausgestattet mit allen Vollkommenheiten, mit denen ich den Abgott meines Herzens geschmückt hatte [...]“ (Rousseau 1978b, Buch IX, 434) So verwischen in der Autobiographie wie im Roman Dichtung und Wahrheit, Faktizität und Fiktion. Dieses absichtsvoll geführte Wechselspiel offenbart sich bereits in der *Vorrede* und

ist ein Leitmotiv R.'schen Schreibens: „Wiewohl ich hier bloß des Herausgebers Namen führe, habe ich doch selbst mit an dem Buch gearbeitet und mache daraus kein Geheimnis. Habe ich es darum ganz verfertigt, und ist der ganze Briefwechsel erdichtet? Weltleute! Was liegt euch daran? Für euch ist er gewiß Erdichtung.“ (Rousseau 1978a, Vorrede, 5)

Im neunten Buch seiner *Bekenntnisse* schildert R. des Weiteren die Entstehungsphasen des Romans in der Eremitage von Montmorency, wo er ein zurückgezogenes Leben vor den Toren von Paris führt. Am 13. 9. 1758 kündigt R. seinem Verleger die Fertigstellung des Manuskripts an. Er arbeitet jedoch stetig an dem Text weiter und schickt Rey in der Folgezeit verschiedene Erweiterungen.

Dem Roman ist ein ungeheurer verlegerischer Erfolg beschieden, Rey verkauft im Erscheinungsjahr der Erstausgabe bereits 3.500 Exemplare, Raubdrucke, die rasch kursieren, nicht eingerechnet. Bis Ende des Jh.s erscheinen an die hundert Neuauflagen. Das Buch findet so reißenden Absatz, dass die Buchhändler dazu übergehen, die Exemplare gegen stündliche Gebühr zu verleihen. Im Urteil der Kritik steht das Werk dagegen negativ da: Voltaire und Grimm besprechen es spöttisch und abfällig. Allein die dem Roman eingefügten philosophischen Diskurse haben vor den scharfen Worten der Literaturkritik Bestand, die die Herzensergießungen der Liebenden als zu trivial empfinden (vgl. Wolff 1988, 820 ff.).

Auch in Deutschland ist das Werk ein Verkaufserfolg. Die eilig und anonym vorgelegte Übersetzung von 1761 wird von der zeitgenössischen Literaturkritik ob ihrer Heterogenität und Flüchtigkeit heftig angegriffen, sodass Johann Gottfried Gellius (1732–1781) bald darauf eine überarbeitete Fassung publiziert. An der ersten hatten laut Gellius, der seine

Teilautorschaft später einräumt, wohl zwölf verschiedene Hände Anteil, um die Publikation zu beschleunigen. So richtet sich die frühe Aburteilung des Romans, die von Moses Mendelssohn (1729–1786) in seinen *Briefen, die neueste Literatur betreffend* (1759–1765) vorgebracht wird, vor allem gegen die formalen, übersetzerischen Mängel des Werks.

Der Roman besteht aus sechs Teilen und insgesamt 160 Briefen, die in sechs separaten Bänden erstveröffentlicht werden. Die Herausgeberpassagen betreffen die zwei Vorreden sowie Stellenkommentare in einzelnen Briefen, die eingesetzt werden, um geschilderte Sachverhalte zu korrigieren, und so eine erzählerische ‚Distanz-Instanz‘ im Paratext zu etablieren. Der intime Ton der Briefeschreibenden wird durch diese Kommentare kontrastiert.

Schon zu Beginn macht der Herausgeber, um seiner Rolle gerecht zu werden, auf „Sprachfehler, den schwülstigen und platten Stil, die gemeinen, durch hochtrabende Worte ausgedrückten Gedanken“ (Rousseau 1978a, Vorrede, 5f.) sowie auf die Tatsache aufmerksam, „daß die Schreibenden keine Franzosen, keine Schöngeister, keine Mitglieder von Akademien, keine Philosophen, sondern Leute vom Lande, Ausländer, einsiedlerische Personen, jung, ja beinahe Kinder sind, die in ihren romanhaften Vorstellungen den ehrlichen Rausch ihres Gehirns für Philosophie ansehen“ (ebd., 6). R. schafft so eine um Authentizität bemühte, zugleich ordnende Distanz zum Erzählten.

Als tonangebende Briefeschreiber fungieren die Protagonisten Julie und Saint-Preux, Julies Kusine Claire sowie Julies späterer Ehemann Herr von Wolmar und der Engländer Lord Eduard. Weitere Nebenfiguren komplettieren das vielstimmige Geflecht von Anschreiben und Antworten. Schon die Adres-

sierungen, die mal Absender, mal Empfänger, mal Antwort, mal ein beigelegtes Billet nennen, zeigen die kommunikative Polyphonie, mit der R. spielerisch operiert, da sich hieraus zwangsläufig Digressionen ergeben und lineares Erzählen allenfalls innerhalb eines Briefes gewährleistet ist. Die Anordnung der Briefe folgt demnach nicht immer der Chronologie der Handlung, beispielsweise liefert Julie erst im elften Brief des zweiten Teils rückblickend nach, was sechs Jahre zuvor geschehen ist. Die Forschung hat die Handlungsfolge mittels der wenigen greifbaren Datierungen, die der Text bereithält, rekonstruiert: Die innere Chronologie des Romans folgt den Jahren 1732–1745, wie Daniel Mornet in seiner historisch-kritischen Edition schon 1925 herausgearbeitet hat. Die erzählte Zeit umfasst damit mehr als zehn Jahre.

Die Orte der in den Briefen vermittelten Romanhandlung liegen hauptsächlich in der Schweiz, so Vevey und Clarens am Genfer See bei Lausanne und das Wallis, das R. durch die Schilderungen im Roman überhaupt erst zu einer erfahrbaren und erhabenen Landschaft macht – vorbereitet durch Albrecht von Hallers (1708–1777) *Die Alpen* (1729). Die landschaftlichen Schilderungen wirken vorbildhaft für die Naturbeschreibungen nachfolgender Werke und sind Ausgangspunkt zahlreicher Reisen in die Schweiz. Auch der im Roman geschilderte Garten von Clarens, der von Julie konzipiert ist und in dem Saint-Preux einen therapeutischen Ruheraum seiner empfindsam liebenden Seele findet, gibt literarische Impulse für die Integration des Gartens als Handlungs- und emotionaler Resonanzraum in Prosatexten (vgl. Baum 2009, 65f.; vgl. auch Goethes *Wahlverwandtschaften*). Die breite Verehrung für die Romanfiguren geht dabei so weit, dass man in Vevey und Meillerie enthusiastisch nach den Orten und

Plätzen sucht, die R. in seinem Roman schildert (vgl. Hentschel 2002), und dies, obschon sich der Herausgeber selbst gegen eine solche Vorgehensweise explizit versperrt.

Dem Werk sind insgesamt acht Kupferstiche nach Zeichnungen von Gravelot (1699–1773) beigegeben, die mit einer Beschreibung für den Illustrator zusammen separat veröffentlicht werden und in der deutschen Übersetzung von Gellius am Ende des ersten Teils eingegliedert sind. Den einzelnen Erläuterungen der Blätter stellt R. eine generelle Charakterbeschreibung seiner Protagonisten voran, so der Julie: „[...] eine Blondine, eine sanfte, zärtliche, sittsame, bezaubernde Gesichtsbildung. Natürliche Reize ohne das geringste Geziere; eine elegante Einfachheit, ja sogar ein wenig Nachlässigkeit in ihrer Kleidung, welche ihr aber besser steht als ein ordentliches, hergerichtetes Aussehen; wenig Putz, allezeit von Geschmack; der Busen wie bei einem ehrbaren jungen Frauenzimmer und nicht wie bei einer Betschwester bedeckt.“ (Rousseau 1978a, Inhalt der Kupferstiche, 880f.) Alle weiteren Personen sind in Bezug auf diese Hauptfigur hin charakterisiert: „St. Preux oder der Freund“, „Clara oder die Base“, „Der Freiherr von Etange oder der Vater“ (ebd., 881). Von Saint-Preux heißt es weiter: „Ein junger Mensch von gewöhnlicher Gestalt; nichts Auffallendes; nur eine gefühlvolle und interessante Gesichtsbildung. Die Kleidung äußerst einfach, ein ziemlich schüchternes Betragen, sogar ein wenig verlegen, wenn er ruhigen Blutes ist, aber hitzig und heftig in der Leidenschaft“ (ebd.), während „Herr von Wolmar oder Juliens Gatte“ als Gegenfigur konzipiert wird: „Ein kaltes und steifes Aussehen; weder etwas Falsches noch etwas Gezwungenes; wenig Gesten und viel Scharfsinn, ein recht klarer Blick; studiert die Menschen ohne Leidenschaft.“

(Ebd.) Allein aus dieser typenhaften Charakteristik lässt sich die Grundkonstellation des Romans erahnen. Der junge Hauslehrer Saint-Preux verliebt sich in Julie d'Étanges, eine adlige Schweizerin. Er eröffnet ihr dies in einer Reihe von Briefen, die sie zunächst unerwidert lässt. Nach anfänglichem Widerstehen kommt es aber zu einer zärtlichen, später leidenschaftlichen Verbindung der beiden, die in ihren Briefen das Sentiment ihrer Seelen ausbreiten. R. entfaltet über den Roman verteilt den ganzen „Spannungsbogen erfüllter Leidenschaft, Entsagung und sublimierter Liebe“ (Jauß 1984, 592). Julie hofft durch eine Schwangerschaft die standesungleiche Ehe bei ihren Eltern erzwingen zu können, verliert das Kind jedoch. Saint-Preux muss Vevey verlassen, nachdem die Liebschaft entdeckt ist. Stationen seiner Aufenthalte sind die Wanderschaft durch das Wallis, ein Aufenthalt auf der gegenüberliegenden Seeseite in Meillerie, von wo aus er sich schmachtend nach Vevey sehnt, und Paris. Später folgt er Lord Eduard auf verschiedene Reisen, u. a. nach Rom, schwankend zwischen unstillbarer Sehnsucht und melancholischen, durchaus suizidalen Gedanken. Der heimlich fortgesetzte Briefwechsel wird von der Mutter entdeckt. Als diese kurze Zeit darauf stirbt, zeigt sich Julie reumütig und willigt in die Standes- und Vernunfthehe mit Herrn von Wolmar ein, dem ihr Vater sein Leben verdankt. Saint-Preux kehrt zurück und findet Julie als Mutter und Ehefrau vor. Die immer noch währende Liebe erscheint durch die Heirat gänzlich unerfüllbar, Julie zeigt sich vernunftorientiert und moralisch wie gesellschaftlich gefestigt in ihrer nunmehr eingenommenen Rolle. Herr von Wolmar, wohl wissend um die Vorgeschichte der beiden, lädt den früheren Liebhaber jedoch ein, eine gemeinsame Zeit auf dem Landsitz von Clarens zu verbringen. Die

Tugendhaftigkeit der Protagonistin und die emotionale Belastungsfähigkeit Saint-Preux' sollen sich bei dieser Prüfung der Herzen in der ‚Gemeinschaft von Clarens‘ bewähren. Trotz einer stürmischen Bootsfahrt und dem sich daran anschließenden Drängen Saint-Preux', ja dem Appell an die Erinnerung vor den Denkmälern seiner Liebe in Meillerie – den Zeichen, die er im Felsen hinterlassen hat –, besteht Julie diese Probe: „Julie aber, die sah, wie ich mich dem Abhänge näherte, war erschrocken und hatte mich bei der Hand gefaßt; sie drückte sie, ohne ein Wort zu sagen, indem sie mich zärtlich ansah und nur mit Mühe einen Seufzer zurückhielt; dann wandte sie plötzlich das Gesicht ab und zog mich am Arm fort.“ (Rousseau 1978a, 4. Teil, 17. Brief, 542)

Dramatische Zuspitzung erfährt die Handlung gegen Ende durch einen Unfall, bei dem eines ihrer Kinder, der kleine Marcellin, bei einem Spaziergang durch einen Fehltritt ins Wasser stürzt (vgl. ebd., 6. Teil, 9. Brief, 738 f.). Julie rettet das Kind, stirbt aber an den Folgen der Unterkühlung. Auf dem Totenbett bekennt sie, dass ihre Liebe zu Saint-Preux nie erloschen sei und bittet ihn um die künftige Erziehung ihrer Kinder. Bekräftigt wird dies durch ein weiteres, letztes Schreiben von Claire, die Saint-Preux eindringlich um die Einlösung dieses Wunsches bittet. Ob Saint-Preux dem Drängen nachgibt, lässt der Roman offen. Dass die relativ überschaubare Handlung den ausufernden Schilderungen des Seelenlebens der Protagonisten unterstellt ist, bekennt selbst Julies spröder Ehemann am Ende gegenüber Saint-Preux: „Nicht von ihrer Krankheit, von ihr selbst will ich mit Ihnen reden. Es können andre Mütter ihren Kindern nachstürzen. Der Unfall, das Fieber, der Tod, alles ist natürlich, ist der Sterblichen gemeinsames Schicksal. Je-

doch die Art, wie sie ihre letzten Augenblicke verbrachte, ihre Reden, ihre Empfindungen, ihre Seele – das gehört Julien allein.“ (Ebd., 6. Teil, 11. Brief, 740)

Neben diesem auf die Liebenden ausgerichteten Handlungsstrang erweitern abschweifende Episoden mit moralischem Impetus über die Pariser Gesellschaft, das französische Theater, das Duell, die Erziehung oder den Selbstmord den Handlungsraum und geben dem Roman das Gepräge von philosophischen Exkursen, die auf andere Werkkomplexe R.s referieren. Das Scheitern des Liebesglücks im Roman kann sowohl als Anklage an die bürgerliche Gesellschaft verstanden werden als auch als Frage nach der Berechtigung von moralischen Werten und ethischem Verantwortungsgefühl, wie es R. im *Zweiten Diskurs* von 1755 vorzeichnet. So zeigt sich der Text in vielen Aspekten als philosophischer Roman, der als exemplarisches Fallbeispiel des *Zweiten Diskurses* (*Abhandlung über die Ungleichheit*) und der dort entworfenen Problematik des Menschen, der sich unwiderruflich vom Naturzustand entfernt hat, gelesen werden kann.

Die Anleihen, die in der deutschen Literatur bezüglich des Textes gefunden werden können, sind zahlreich und vielschichtig und betreffen nicht nur die Autoren des SuD, denen die Werke R.s allen voran als vorbildhaft gelten. Sie reichen vom direkten Zitat, das in den eigenen Text übernommen wird (z. B. in Goethes *Werther*, 1774), über explizite Nennungen der *Julie* (Klingers *Das leidende Weib*, 1775; Lenz' *Hofmeister*, 1774) und motivische Anleihen bis hin zu Übernahmen der Personenkonstellationen und Namen (Friedrich Heinrich Jacobis *Woldemar*, 1779/1794). Inhaltliche Aspekte des Werks werden in epischen wie dramatischen Werken der deutschen Literatur aufgegriffen und modifiziert,

so die leidenschaftliche Liebe über Standesgrenzen hinaus oder das Dreiecksverhältnis der Protagonisten in der ‚Gemeinschaft von Clarens‘. Auch die Figur des Hauslehrers taucht als Referenz häufiger auf. Dabei werden die Bedingungen der Ständegesellschaft, wie sie von R. durch den tragischen Verlauf der Romanhandlung und das Unglück des Seelenlebens der Protagonisten gezeichnet werden, adaptiert, in eigene Konzepte überführt und weitergedacht. Was die Zeitgenossen anzieht, ist die ausführliche Schilderung des Gefühls und der unterdrückten Leidenschaften, die eine neue Auffassung von Liebe und Ehe im bewussten Gegensatz zu den frivolen Liebesabenteuern des Rokoko widerspiegelt. Liebe wird in *Julie* als eine über alle Grenzen hinaus gültige Macht der Natur und des Individuums vorgestellt, die jedoch gesellschaftlichen Reglementierungen unterliegt.

Im zweiten Teil des Romans überwiegt der Gewissenskonflikt, in dem sich die Protagonistin befindet, die nun in ihrer Gebundenheit als Ehefrau und Mutter gezeigt wird, was dem Roman ein „fast ausschließlich moralisch-didaktisches Gepräge“ (Cassirer 1932, 492) gibt. Da aber die ungezügelte Leidenschaft, die die vernunftorientierte Gelassenheit ignoriert, als thematischer Anknüpfungspunkt der frühen Rezeption gesehen wird, herrscht in der Forschung weitgehende Einigkeit darüber, dass sich die Autoren des SuD in ihrer Inanspruchnahme des Textes hauptsächlich auf den ersten Teil des Romans beziehen (vgl. Voisine 1994, 191). Belege hierfür sind Zeiturteile und dramatische Spuren wie in Klingers *Das leidende Weib*, wenn dort die Romanleserin Julie (!) über die Geschichte ihrer Namensvetterin urteilt: „Ich und Julie trennten uns, so bald ich an den Brief kam, mourons, mourons, ma douce amie!“ (Klinger

1987, III/1, 141), was den Beginn des 55. Briefs im ersten Teil der *Julie* R.s zitiert.

Die entsagende Affektbeherrschung Julies, die nach der Heirat mit Herrn von Wolmar wider die innere Neigung vollzogen wird, findet kaum Resonanz in den Texten des SuD, der Fokus verschiebt sich in vielen Fällen auf die Figur ihres stürmischen Liebhabers Saint-Preux, dessen typenhaftes Charakterprofil als Vorlage für manchen Protagonisten von Texten des SuD dient. Die Generation der deutschen SuD-Autoren sucht die Aussichtslosigkeit der entfesselten und nicht-gesellschaftskonformen Liebe in aller Konsequenz zu Ende zu denken und zeigt Protagonisten, die auf der Bühne wie im Roman an der Verwirklichung eines glücklichen Ausgangs aufgrund ihrer Impulsivität und ihres Strebens nach Individualität scheitern. Individuum und Gesellschaft geraten in Konflikt, und die Liebe wird zum sozialen Dilemma. Die moralische Läuterung Julies zur tugendhaften und vorbildlichen Ehefrau, wie sie Goethe in der Gestalt Lottes im *Werther* mit deutlichen Anleihen an R. aufgreift, wird in den Texten des SuD seltener aufgerufen. So wird die Liebe zwar zum zentralen Thema erhoben, bei den SuD-Autoren jedoch nicht gemäßigt oder moralisch aufgefangen, wie R. und auch das zeitgenössische Rührstück dies vorführen. Goethes *Werther* stellt demzufolge keine Lösung des im *Zweiten Diskurs* R.s erörterten Problems der Ungleichheit und einer über alle Soziabilität erhabenen Glückseligkeit dar. Vielmehr führt er die Überlegungen R.s in die „tragische Aporie des *homme sensible*“ (Jauß 1984, 612). Werthers erster Satz „Wie froh bin ich, dass ich weg bin“ (MA 1.2, 197) erscheint in dieser Lesart als eine direkte Fortsetzung der ersten Worte von Saint-Preux an Julie: „Ich merke wohl, Mademoisell, ich muß sie fliehen“ (Rousseau 1978a, 1. Teil, 1.

Brief, 31). Ein weiteres wichtiges Motiv für die Rezeption stellt die forcierte Dreiecksbeziehung zwischen Julie, Saint-Preux und Herrn von Wolmar dar, die Letzterer mit seiner Einladung an Saint-Preux auf das Landgut von Clarens heraufbeschwört. Goethe übernimmt diese Konstellation im *Werther* in ähnlicher Setzung. Auch kennt das Buch die Episoden über hauswirtschaftliche Lektionen und die Kritik an der städtischen Gesellschaft, die den Beginn des zweiten Teils des *Werthers* ausmachen. Die suizidgefährdete Krise Saint-Preux' im Exil von Meillerie (vgl. ebd., 3. Teil, 21. Brief), die durch den Antwortbrief von Mylord Eduard aufgefangen wird, spitzt Goethe in der Übernahme im *Werther* zu und führt sie einem tragischen Ende entgegen (vgl. Voisine 1994, 187).

Das von von Gröningseck hinterrücks ihrer Unschuld beraubte Evchen Humbrecht in Wagners *Die Kindermörderin* (1776) folgt in ihrer Forderung nach ehelicher Satisfaktion einer moralisch konformen Tugendhaftigkeit, auch wenn diese sie durch die von Hasenpoth gegen sie vorangetriebene Intrige ins Verderben reißt. R.s Julie verliert ihr uneheliches Kind noch bevor die Familie oder die Gesellschaft von der Schwangerschaft Kenntnis hat, Evchen bekommt das Kind und muss mit den sozialen Konsequenzen leben, die sie letztlich nicht (er)tragen kann (vgl. Wagner 1997, VI, 79). Auch hier erfährt der adaptierte Konflikt eine tragische Zuspitzung.

In Bezug auf R.s Vorlage dürfen genderspezifische Verschiebungen bei den Autoren des SuD nicht außer Acht gelassen werden: So ist Goethes *Werther* fast ausschließlich aus der Sicht der männlichen Hauptfigur geschrieben, während R. den Fokus auf die weibliche Protagonistin legt und eine Vielstimmigkeit unterschiedlicher Briefeschreiber inszeniert. In den dramatischen

Bearbeitungen kehren sich die ständischen Hierarchien in den Geschlechterkonstellationen vielfach um, was zu einer Neubewertung der jeweils dargestellten Paarbeziehung beiträgt: Der stürmisch Liebende ist oft ständisch überlegen, sei er Major, sei er Leutnant oder Herzogssohn. In Verschränkung mit den Prämissen des Bürgerlichen Trauerspiels erhalten die Dramen so ihre eigene Kontur, die das Vorbild R. nur mehr erahnen lassen. Die Rückbindung an R.s *Julie* ist somit Modifikationen unterworfen, die das konkrete Vorbild verschleiern oder in der inhaltlichen Aussage auch umkehren können.

Einige weitere Beispiele aus der Vielfalt an Transformationen lassen sich hier hinzufügen: Klinger, dessen frühes Drama *Das leidende Weib* schon im Titel Assoziationen an R.s *Julie* weckt und den Roman als Lesestoff seiner Figuren explizit verhandelt, schreibt im Mai 1782 aus Paris an den Jugendfreund und Komponisten Kayser (1755–1823): „Sooft ich R.s *Heloyse* von ungefehr sehe, erinnere ich mich der Zeit, da wir sie zusammen lasen.“ (zit. nach Rieger 1896. Bd. 2 [Briefbuch], 4). Hierin bekundet sich das Leseverhalten einer Generation, die das Sentimental-Empfindsame auch als gemeinschaftliches Leseerlebnis zelebriert. Die Verehrung R.s spiegelt sich aber auch im Drama selbst wider: Während die Namensvetterin Julie in *Das leidende Weib* in Bezug auf das Buch ihren Lektürefrust bekennt, verteidigt ihr Geliebter Franz den Roman: „Schilt mir das Buch nicht! Es [...] ist von meinem Rousseau“ (Klinger 1987, III/1, 141).

Auch Lenz hält das Werk für „das beste Buch, das jemals mit französischen Lettern ist abgedruckt worden“ – ein gern in der Forschung zitierter, aus seinem Kontext entbundener Satz –, gesteht aber im selben Atemzug ein, es schaue doch auch immer etwas „von

seiner Perücke hervor, und das wünscht' ich weg, um mich ganz in seine Welt hinein zu täuschen“ (Lenz: *Anmerkungen übers Theater*, 1774; WuB 2, 662). Der Titel seines Dramas *Der Hofmeister oder Vorteile der Privaterziehung* (1774) lässt eine Referenz auf den Hauslehrer Saint-Preux aufscheinen. Die sowohl bei Klinger als auch bei Lenz vorgestellten Liebespaare ahmen ihre literarischen Vorbilder bewusst nach, neben Julie und Saint-Preux werden dabei gern auch Shakespeares Romeo und Julia aufgerufen. Diese dramatische Scharade ist nicht nur von den Autoren als versteckt intertextueller Doppelklang gesetzt, sondern wird von den Dramenfiguren selbst entlarvt und ausgestellt. So äußert der Geheime Rat in Lenz' *Der Hofmeister*: „Ich habe nichts dawider, daß ihr euch gern seht, daß ihr euch lieb habt, daß ihr's euch sagt, wie lieb ihr euch habt; aber Narrheiten müßt ihr nicht machen; [...] keine Romane spielen wollen, die nur in der ausschweifenden Einbildungskraft eines hungrigen Poeten ausgeheckt sind, und von denen ihr in der heutigen Welt keinen Schatten der Wirklichkeit antrefft.“ (I/6, WuB 1, 53) Hier verkehrt sich die enthusiastische R.-Verehrung bereits in offene Kritik. Eine umfassende und präzise Aufarbeitung der *Julie*-Rezeption im SuD, die randlagigere oder nicht-kanonisierte Autoren und Texte der Zeit berücksichtigt und die vielschichtigen Anknüpfungen differenziert offenlegt, steht aus.

Werke

Französische Ausgaben: Erstdruck Amsterdam 1761. – Französischer Erstdruck [mit Streichungen] Paris 1761. – Nouvelle édition publiée d'après les manuscrits et les éditions originales avec des variantes, par Daniel Mornet. 4 Bde. Paris 1925 [mit einer nahezu kompletten Auflistung der Auflagen des 18. Jh.s]. Hg. v. R. Pomeau. Paris 1960. – Hg. v. Henri Coulet,

in: *Œuvres Complètes*. Hg. v. Bernard Gagnebin u. M. Raymond. Bd. 2. Paris 1964, 1–793.

Deutsche Übersetzungen: Übersetzt v. Johann Gottfried Gellius u. a. Leipzig 1761. – Verbesserte Neuaufl. 1776. Übersetzt v. Dietrich Leube. München 1978 [Rousseau 1978a]. – Verbesserte Neuaufl. v. Dietrich Leube. München 1988. – Übersetzt v. Karl Fr. Cramer. 4 Teile. Berlin 1785/1786. – Übersetzt v. Theodor Hell [d.i. Karl Theodor Winkler]. 8 Bde. Leipzig 1826. – Deutsch v. G. Julius. 12 Teile. Leipzig 1844. – Deutsch von Hermann Denhardt. 2 Bde. Leipzig o. J.

Rousseau, Jean-Jacques: *Die Bekenntnisse. Die Träumereien des einsamen Spaziergängers*. München 1978 [Rousseau 1978b].

Goethe, Johann Wolfgang: MA 1.2, 197.

Klinger, Friedrich Maximilian: *Das leidende Weib*, in: ders.: *Werke. Historisch-kritische Gesamtausgabe*. Hg. v. Sander L. Gilman. 24 Bde. Tübingen 1978 ff. Bd. 1. Hg. v. Edward P. Harris. Tübingen 1987.

Lenz, Jakob Michael Reinhold: WuB 1, 41–123 (*Der Hofmeister oder Vorteile der Privaterziehung*). – WuB 2, 641–671 (*Anmerkungen übers Theater*).

Wagner, Heinrich Leopold: *Die Kindermörderin*. Ein Trauerspiel. Im Anhang: Auszüge aus der Bearbeitung von K.G. Lessing (1777) und der Umarbeitung von H.L. Wagner (1779) sowie Dokumente zur Wirkungsgeschichte. Hg. v. Jörg-Ulrich Fechner. Bibliographisch ergänzte Ausgabe. Stuttgart 1997.

Forschung

Baum, Constanze: *Rousseaus Elysium. Von der Landschaft in der Literatur zur literarischen Landschaft*, in: *Landschaft am Scheidepunkt. Evolutionen einer Gattung in Kunsttheorie, Kunstschaffen und Literatur um 1800*. Hg. v. Markus Bertsch u. Reinhard Wegner. Göttingen 2009, 65–86.

Cassirer, Ernst: *Das Problem Jean Jacques Rousseau*, in: *Archiv für Geschichte der Philosophie* 41 (1932), 177–213 u. 479–513.

Coulet, Henri: *Julie ou la Nouvelle Héloïse*, in: *Dictionnaire de Jean-Jacques Rousseau*. Hg. v. Raymond Trousson u. a. Paris 1996, 464–470.

Hentschel, Uwe: „... da wallfahrte ich hin, oft mit der neuen Heloise in der Tasche.“ *Zur deutschen Rousseau-Rezeption im 18. und beginnenden 19. Jahrhundert*, in: *Euphorion* 96 (2002), 47–74.

Jaumann, Herbert: Rousseau in Deutschland. Forschungsgeschichte und Perspektiven, in: Rousseau in Deutschland. Hg. v. Herbert Jaumann. Berlin u. a. 1994, 1–22.

Jauß, Hans Robert: Rousseaus *Nouvelle Héloïse* und Goethes *Werther* im Horizontwandel zwischen französischer Aufklärung und deutschem Idealismus, in: ders.: Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik. 3. Aufl. Frankfurt a.M. 1984, 585–657.

Rieger, Max: Friedrich Maximilian Klinger. Sein Leben und Werke. 2 Bde. Darmstadt 1880/1896.

Sturma, Dieter: Jean-Jacques Rousseau. München 2001.

Tönz, Leo: Von den ‚asiles‘ der *Nouvelle Héloïse* zu den ‚Lieblingsplätzchen‘ Werthers, in: GRM 51 (1970), 412–425.

Voisine, Jacques: Von den Wonnen des Gefühls zum Bildungsroman. Der Einfluß der Neuen Héloïse auf die Generation des ‚Werther‘, in: Goethes *Werther*. Kritik und Forschung. Hg. v. Peter Herrmann. Darmstadt 1994, 174–192.

Wolff, Reinhold: Nachwort, in: Jean-Jacques Rousseau: Julie oder die Neue Héloïse. Briefe zweier Liebenden aus einer kleinen Stadt am Fuße der Alpen. Übersetzt v. Johann Gottfried Gellius, überarbeitet v. Dietrich Leube. München 1988, 799–827.

Wuthenow, Ralph Rainer: Rousseau im „Sturm und Drang“, in: Sturm und Drang. Ein literaturwissenschaftliches Studienbuch. Hg. v. Walter Hinck. Kronberg i.Ts. 1978, 14–54.

Constanze Baum

Julius von Tarent

V: Johann Anton Leisewitz

E: 24. 7.–12. 9. 1774

D: Leipzig 1776

Das Trauerspiel *Julius von Tarent* ist das einzige Drama von Johann Anton Leisewitz. Als es 1776 in der Weygandschen Buchhandlung in Leipzig anonym erscheint, ist sein Autor lediglich durch zwei dramatische Skizzen aus dem Jahr 1775 einer größeren Leserschaft bekannt: *Der Besuch um Mitternacht* und

Die Pfandung, zwei für den SuD selten deutliche, feudalkritische Texte. Zu dieser unmissverständlichen, durchaus politischen Sprache findet L. nochmals in seiner *Rede eines Gelehrten an eine Gesellschaft Gelehrter* (1776), worin er seinen Literatenfreunden zu ruft: „Drängt euch nicht zu den Königen, ihr Genieen! die ihr über Königreiche und Jahrhunderte herrscht, und keinen Unterthan habt, der es nicht sein will! / Kein Fürst schafft Talente. Die deutsche Litteratur sei Zeuge!“ (Leisewitz 1970, 106)

L. hat den *Julius von Tarent* im Zeitraum vom 24. 7. bis 12. 9. 1774 geschrieben. Im Frühsommer 1775 wurde der Text leicht überarbeitet (vgl. Leisewitz 1889, XIIIff. u. Spycher 1951), denn die Hamburger Theaterprinzessin Sophie Charlotte Ackermann (1714–1792) und ihr Sohn Friedrich Ludwig Schröder (1744–1816) hatten am 28. 2. 1775 einen Wettbewerb ausgeschrieben, wonach ein „Originalstück“ (Luserke 2010, 189) gesucht wurde. Drei Dramen wurden eingeschickt, darunter Klingers *Zwillinge* (1776) und L.’ *Julius von Tarent*. Das Preisgeld von 100 Talern erhielt Klinger für sein Stück. Die Summe entsprach etwa einem Drittel des Jahresgehalts, das L. als Sekretär einer Kreditanstalt erhielt; Goethes Ministergehalt betrug das Achtfache, ein Hauslehrer verdiente etwa zwischen einem Fünftel und der Hälfte des Preisgeldes. Bemerkenswert ist, dass die Höhe von 100 Talern jener Summe gleicht, die in Wagners *Kindermörderin* (1776) dem Vater von Evchen Humbrecht als Abfindungszahlung für das uneheliche Kind angeboten wird. Die Quellen, die L. bei der Wahl seines Stoffes heranzog, sind im Detail nicht gesichert.

Die Szenen folgen nur locker einem dramatischen Konzept. L. hat die Reihenfolge der Ausarbeitung einzelner Szenen variiert. In diesem eigenwilligen Arbeitskonzept mag

mit ein Grund zu suchen sein, weshalb der Charakter des Julius im Stück für heutige Leser so wenig kontinuierlich entwickelt erscheint. Zugleich sollte man aber auch bedenken, dass es durchaus dem Selbstverständnis des SuD-Autors entspricht, auf eine Logik der Ordnung auf Szenen- und Figurenebene zu verzichten.

Das Stück spielt im italienischen Tarent, der Hauptstadt des gleichnamigen Fürstentums, am Ende des 15. Jh.s. Die gespielte Zeit umfasst etwas weniger als 24 Stunden, es ist der Geburtstag des Fürsten Constantin. Dieser Tag wird zugleich zu seinem Schicksalstag, da am Ende seine beiden Söhne tot sein werden. Damit ist schon die Grundstruktur des Dramas skizziert, es geht um die Entwicklung eines Bruderstreits hin zum Brudermord, in den der Autor den Konflikt zwischen individueller Glückseligkeit am Beispiel der Liebe zwischen Julius und Blanca und öffentlicher Verantwortung am Beispiel der Staatspflicht eingelesen hat. Wie schon in Lessings *Miß Sara Sampson* (1755) werden auch bei L. die Verhaltensstandards und Bewusstseinsformen der bürgerlichen Gesellschaft und ihrer Vertreter am Beispiel einer aristokratischen Herrscherfamilie gezeigt. Dennoch schreibt L. ein Bürgerliches Trauerspiel, in der familiären Hierarchie ist die Stelle der Mutter unbesetzt, alles konzentriert sich auf die bedrohte Balance zwischen den Brüdern und dem Vater und seinen Söhnen.

Die Hauptpersonen rekrutieren sich allesamt aus der aristokratischen Gesellschaftsschicht. L. führt eine doppelte Bruderkonstellation vor, zum einen auf der Väterebene am Beispiel von Constantin, dem Fürsten von Tarent, und seinem Bruder, dem Erzbischof von Tarent, sowie auf der Söhneebene am Beispiel von Julius und Guido. Beide Brüder erheben Besitzanspruch auf Blanca, Julius ar-

gumentiert mit Liebe und ist dafür bereit auf seine Herrschaft als Thronfolger zu verzichten; Guido reagiert darauf mit einer Gemengelage aus Eifersucht, Neid und Geschlechterrolle. Die Befreiung Blancas aus dem Kloster durch Julius, wohin sie sich in konsequentem Entsagungswillen zurückgezogen hat, wird durch Guido vereitelt, er bringt seinen Bruder um. Der Vater rächt den Brudermord, indem er den Sohn tötet (vgl. Leisewitz 1991, V/8), auf seinen Thron verzichtet und ins Kloster geht. Im Söhnebrüderpaar werden zwei extreme Charaktere exponiert, insofern ist *Julius von Tarent* tatsächlich ein „Drama der ungebändigten Leidenschaften“ (Keller 1991, 108).

Auch Julius bereitet es Schwierigkeiten ein Mann zu sein, dies zeigt bereits die erste Szene, die voller Anspielungen auf den *Werther*-Duktus steckt. Julius wehrt sich gegen die starre Geschlechterrolle, wonach er als zukünftiger Machtrepräsentant ein Männerbild vertreten muss, das seinen leidenschaftlichen Gefühlen für Blanca widerspricht: „Ich habe ein Herz und bin ein Fürst“ (I/1). Diesem Dilemma zu entkommen heißt für Julius, auf die Herrschaft zu verzichten. Darin zeigt sich ein grundlegender Konflikt, die Leidenschaften des Individuums konkurrieren unversöhnlich mit den Pflichten der Gesellschaft oder den Forderungen der Macht. Der „Sturm der Leidenschaft“ (ebd.) ist entfesselt. Damit gibt sich Julius als echtes SuD-Individuum zu erkennen, eine Affektdisziplinierung – oder eine „Philosophie für die Leidenschaften“ (ebd.), wie es Julius nennt – kann es nicht geben. In der Verweigerung vernünftiger Argumente ist Julius Klingers Otto im gleichnamigen Drama nicht unähnlich.

In I/2 zeigt sich, dass Guido mindestens ebenso affektgesteuert ist wie sein Bruder Julius. Unmissverständlich macht er seine „Rechte“ (I/2) auf Blanca geltend. Für ihn ist

Liebe nicht eine Frage der Leidenschaft, sondern eine Sache der Ehre, „das ist die Feder in meiner Maschine“ (III/3). Er fordert die Frau als Lohn für seine vaterländische Pflichterfüllung im Krieg. Er spricht Frauen jegliches Recht auf Selbstbestimmung ab und propagiert damit die im 18. Jh. obsolet gewordene Konvenienzehe, während Julius das genuine SuD-Postulat der Liebesheirat vertritt. Auf der Ebene der Geschlechterkonturierung wird diese Rolle auch die Gräfin Cäcilia übernehmen, denn sie widersetzt sich der Forderung ihres Onkels, des Fürsten von Tarent, aus Gründen der Standesidentität und aus Gründen der Staatsräson an Blancas statt die Frau von Julius zu werden. Sie wolle nicht die „Sklavin eines Mannes“ (II/6) sein, sondern frei bleiben, bekundet sie selbstbewusst und selbstbestimmt. L. verteilt die Motive der Cäcilienlegende auf die beiden Frauen Blanca und Cäcilia, wodurch beide Figuren „untrennbar miteinander verknüpft [sind]“ (Lippke 2004–2007, 106). Cäcilias „Anspruch auf Selbstbestimmung und Freiheit verbindet sie mit Julius“ (ebd., 109).

In der Figur Guidos erscheint der Autonomiegedanke des SuD – denn auch Guido nimmt das Zentralwort des SuD „Handeln“ (I/3) für sich in Anspruch – in seiner Schwundform, als Machtmissbrauch: Selbstbestimmt handelt nur der Adlige, da er selbst bestimmt. In III/1 flicht L. eine Szene ein, die diesen Kontrast deutlich hervorhebt, hier wird dem aufgeklärten Absolutismus gehuldigt: Ein Bauer überreicht dem Fürsten einen Blumenkranz als Geburtstagsgeschenk und bedankt sich dafür, dass der Landesherr nicht so tyrannisch herrscht wie einst sein Vater. Das Vergangene, das Alte oder die Vätergeneration waren tyrannisch, und indem der Bauer seine Armut betont, unterstreicht er, dass sich an der unrichten Standesdichoto-

mie nichts geändert hat. Der Fürst lebt fürstlich, der Arme bleibt arm. Mit Blick auf die Rahmenbedingungen der Entstehungsgeschichte des Dramas mag diese weiche Szene verständlich sein, man vermisst freilich jene Schärfe, zu der L. in der *Pfandung* (1775) gefunden hatte. Der Fürst hatte dort die Staatseinnahmen verprasst, den Untertanen blieb nur der Trost der jenseitigen Unsterblichkeit, die ihnen nicht genommen werden kann. Im *Besuch um Mitternacht* ist der Herrscher sogar ein „Tyrann“, „Despotismus ist der Vater der Freiheit!“ (Leisewitz 1970, 7 f.)

Man kann Guido als eine Karikatur des Götz von Berlichingen lesen, wenn er für sich und seinen machtpolitisch aufgeladenen Ehrbegriff das Motiv des Handelns in Anspruch nimmt. Demgegenüber wird Julius durch ihn als empfindsamer Weichling verspottet, sein Gebaren sei unmännlich (vgl. I/3). L. wendet die Psychographie der Söhne ins Grundsätzliche. Was der Vater als den individuellen Charakter der rebellierenden Söhne verstehe – so der Erzbischof –, sei in Wahrheit „der allgemeine der Jugend. Es gibt keinen Jüngling von Hoffnung, der nicht einem deiner Söhne gliche“ (I/6). Mit dieser bemerkenswerten Textstelle reklamiert L. für die Generation des SuD einen doppelten Anspruch. Erstens verlangt er auf der Ebene des Generationenkonflikts von der Vätergeneration die Akzeptanz der Söhne, zweitens rechtfertigt er jenen Anspruch der Autonomie der Leidenschaften, der sich in der gemäßigten Form eines Julius oder in der unbändigen und ungebändigten Form eines Guido Gehör verschafft. Beide Formen sind auf ihre je eigene Weise konsequent, und beide Brüder erscheinen als eine charakterliche Seite einer Person. Das Thema der feindlichen Brüder im SuD wird zum Thema der Selbstzerstörung des Individuums. Julius und Guido, „Riese gegen Riese“

(I/6), sind gleichermaßen Vertreter jener Kraftkerle des SuD, die wortgewaltig und tatenhungrig ihre eigenen Interessen vertreten. Jedem SuD-Sohn eignen beide Seiten von Handlungsmustern, Verhaltensstandards und Bewusstseinsformen.

Julius spricht von der Regel der Natur, die älter sei als die Ordensregel des Augustinus (vgl. II/1), und weist damit auf die menschliche Triebnatur hin. Nebenbei ist auch die Selbstkastration für ihn keine Lösung, wie etwa noch für den Hofmeister in Lenzens gleichnamigem Drama. Die Bändigung der Leidenschaften durch die Vernunft ist nicht mehr möglich. Dies stellt das Drama deutlich vor Augen und darin ist auch der entscheidende Unterschied zum klassizistischen Drama der 1770er Jahre zu sehen, die Figuren „gehen an ihrer Natur zugrunde“ (Karthaus 1997, 126).

Blanca ist zwar Ordensschwester geworden, doch Julius will das missachten, da er Blanca in seinem Bett haben will (die ursprüngliche Fassung dieser Szene II/1 bringt dies sprachlich noch klarer zum Ausdruck). Er gibt der leidenschaftlichen Liebe zu Blanca den Vorzug vor der Herrschaft über das tarentinische Fürstentum. Auf Macht zu verzichten bedeutet für Julius, „sich in Freiheit setzen“ (II/2), denn „der Staat tötet die Freiheit“ (II/5). Alle Menschen seien ein Volk, in Staaten sei keiner frei (vgl. ebd.). Lieben heißt demnach, Freiheit leben. Diese bemerkenswerte Freiheitsvorstellung impliziert die Freiheit zur Selbstbestimmung jenseits familialer und gesellschaftlicher Konventionen und Machtinteressen. Julius propagiert ein Programm, wonach die Leidenschaft der Liebe die Voraussetzung für die Entfaltung gesellschaftlich wirkender individualistischer „Triebe und Kräfte“ (II/5) ist. In dieser utopischen Perspektivierung – emphatisch nennt

Julius „Deutschland die Freistadt der Liebe“ (III/5) – werden Leidenschaften politisiert, die geforderte Emanzipation der Leidenschaften erweist sich als Vorbedingung einer gesellschaftlich-politischen Emanzipation. *Julius von Tarent* ist also kein Plädoyer für den Rückzug in die Sphäre bürgerlicher Privatheit, sondern ein Plädoyer für die Teilhabe an politischer Macht auf der Grundlage eines individualistischen Selbstbestimmungsanspruchs – unabhängig vom Geschlecht.

Der Konflikt zwischen Vater und Sohn wird besonders deutlich bei der Beurteilung dieses Leidenschaftsrechts. Für den Vater als aufgeklärten absolutistischen Herrscher gilt, dass im Affekt weder geredet noch gehandelt werden darf, Reden und Handeln unterliegen einem übergeordneten Machtkalkül (vgl. III/2). Sowohl Guido als auch Julius handeln aus der Sicht des Vaters ohne Verantwortung für das Gemeinwohl, eben im Affekt. Da der Vater aber seine Nachfolge gesichert wissen will, zwingt er am Ende von III/2 die beiden Söhne sich zu versöhnen. Obwohl ihm bewusst ist, dass diese Versöhnung erzwungen und unecht ist, hält er sich vorsätzlich an die Fiktion („ein Schauspiel“), „ich will mich täuschen – der getäuschte Zuschauer weint ja auch Freudentränen vor dem Schauplatze“. (III/2) L. versteckt in dieser Szene eine subtile Machtkritik: Die Fürsten haben den Sinn für die Realität verloren. Auf die Autoren des SuD übertragen heißt dies, dass sich die Vätergeneration an Fiktionen klammert, die keinen Bezug mehr zur Wirklichkeit haben, während die jungen Autoren des SuD diejenigen sind, die sich der Wirklichkeit stellen und sie mitgestalten. Der Bruder wird zum Brudermörder, der Sohn zum Vaternörder. *Julius von Tarent* deckt damit auch die Konfliktlage der Autoren des SuD auf und zeigt die ungeheure Ambivalenz, die das Verhältnis der Autoren

gegenüber der Aufklärung kennzeichnet. Der Konflikt zwischen Vater und Sohn verschiebt sich am Ende des SuD zu einem Konflikt zwischen den Söhnen (vgl. Luserke 2010, 218). Von Schiller ist bezeugt, dass er *Julius von Tarent* gleich nach Erscheinen gelesen hat. Die Spuren dieses Leseindrucks zeigen sich in seinem dramatischen Frühwerk ebenso wie im *Don Karlos* (1787/1805) und in der *Braut von Messina* (1803) (vgl. Luserke-Jaqui 2005).

Werke

Leisewitz, Johann Anton: *Julius von Tarent* und die dramatischen Fragmente. [Hg. v. Richard Maria Werner.] Heilbronn 1889. – Sämtliche Schriften. Zum erstenmale vollständig gesammelt und mit einer Lebensbeschreibung des Autors eingeleitet v. Franz Ludwig Anton Schweiger. Reprografischer Nachdruck der Ausgabe Braunschweig 1838. Hildesheim u. a. 1970. – *Julius von Tarent*. Ein Trauerspiel. Hg. v. Werner Keller. Stuttgart 1991 u. ö.

Forschung

Allan, Seán: „Hat nicht alles den Stachel zur Rache?“ Gender, class and revenge in J.A. Leisewitz's *Julius von Tarent* and F.M. Klinger's *Die Zwillinge*, in: *Colloquia Germanica*: Internationale Zeitschrift für Germanistik 37.2 (2004), 109–127.

Duncan, Bruce: Johann Anton Leisewitz, in: ders.: *Lovers, Parricides, and Highwaymen*. Rochester 1999, 190–203.

Fechner, Jörg-Ulrich: Leidenschafts- und Charakterdarstellung im Drama (Gerstenberg, Leisewitz, Klinger, Wagner), in: *Sturm und Drang*. Ein literaturwissenschaftliches Studienbuch. Hg. v. Walter Hinck. [1978.] Durchgesehene Neuaufl. Kronberg i.Ts. 1989, 175–191.

Karhaus, Ulrich: Johann Anton Leisewitz: *Julius von Tarent*, in: *Interpretationen*. Dramen des Sturm und Drang. Erweiterte Ausgabe. Stuttgart 1997, 99–127.

Keller, Werner: Nachwort, in: Johann Anton Leisewitz: *Julius von Tarent*. Ein Trauerspiel. Hg. v. Werner Keller. Stuttgart 1991, 77–117.

Keller, Werner: Das Motiv der feindlichen Brüder: Leisewitz's Trauerspiel *Julius von Tarent*, in: *Der Dichtung Stimme*: Einsichten und Ansichten zur Literatur

vom Barock bis zur Gegenwart. Hg. v. Werner Keller. Göttingen 2010, 105–122.

Kolb, Ines: Herrscheramt und Affektkontrolle. Johann Anton Leisewitz' *Julius von Tarent* im Kontext von Staats- und Moralphilosophie der Aufklärung. Frankfurt a.M. u. a. 1983.

Kühlborn, Walter: J.A. Leisewitzens *Julius von Tarent*. Halle a.d.S. 1912.

Lippke, Monika: Projektion und Gesellschaftskritik. Die Frauenfiguren in Johann Anton Leisewitz' Trauerspiel *Julius von Tarent*, in: *LJb* 13/14 (2004–2007), 89–122.

Luserke-Jaqui, Matthias: Friedrich Schiller. Tübingen u. a. 2005.

Luserke, Matthias: *Sturm und Drang*. Autoren – Texte – Themen. Bibliographisch ergänzte Ausgabe. Stuttgart 2010, 210–218.

Martini, Fritz: Die feindlichen Brüder. Zum Problem des gesellschaftskritischen Dramas von J.A. Leisewitz, F.M. Klinger und F. Schiller, in: ders.: *Geschichte im Drama – Drama in der Geschichte*. Spätbarock, Sturm und Drang, Klassik, Frührealismus. Stuttgart 1979, 129–186.

Mathäs, Alexander: Narcissism and Male Desire in *Sturm und Drang*-Drama: Johann Anton Leisewitz' *Julius von Tarent*, in: *Lessing Yearbook* 31 (1999), 91–109.

Nusser, Peter: Das Problem ‚staatsbürgerlicher‘ Befreiung am Beispiel gesellschaftlicher und politischer Konflikte in Dramen von Leisewitz (*Julius von Tarent*), in: ders.: *Deutsche Literatur von 1500 bis 1800*. Lebensformen, Wertvorstellungen und literarische Entwicklungen. Stuttgart 2002, 343.

Sidler, Josef: J.A. Leisewitz, *Julius von Tarent*. Zürich 1966.

Spycher, Peter: Die Entstehungs- und Textgeschichte von J.A. Leisewitz' *Julius von Tarent*. Bern 1951.

Wenzel, Stefanie: Das Motiv der feindlichen Brüder im Drama des Sturm und Drang. Frankfurt a.M. 1993.

Werner, Richard Maria: [Einleitung], in: *Julius von Tarent* und die dramatischen Fragmente von Johann Anton Leisewitz. Stuttgart 1889 (= *Deutsche Literaturdenkmale des 18. und 19. Jahrhunderts*. In Neudrucken hg. v. Bernhard Seuffert), III–LXIX

Wuthenow, Ralph-Rainer: Die stehenden Gewässer der Hypochondrie. Zu den Tagebüchern von Johann Anton Leisewitz, in: *LJb* 3 (1993), 116–131.

Matthias Luserke-Jaqui

***Jupiter und Schinznach.
Drama per Musica. Nebst einigen
bey letzter Versammlung ob der
Tafel recitirten Impromptüs.***

V: Jakob Michael Reinhold Lenz u. a.

E: 1777

D: o.O. 1777

Vom 12. bis zum 15. 5. 1777 nimmt J.M.R. Lenz auf Einladung der Helvetischen Gesellschaft in Schinznach/Schweiz – dem heutigen Bad Schinznach – an deren 17. Jahrestreffen teil, einem „dreytägige[n] Wolleben des Geistes, von der ersten Minute bis an den Abschied stets abwechselnd und stets erhöht“ (Verhandlungen der Helvetischen Gesellschaft 1777, 5; L. firmiert an dieser Stelle in der Anwesenheitsliste unter „Gäste“ und „Fremde“). Begleitet wird er von Johann Caspar Lavater. L. war bereits am 13. 12. 1776 in die Schweiz gereist und sollte dort, in Emmendingen und Umgebung zweieinhalb Jahre bleiben (vgl. Luserke 2001a, 175).

Die Helvetische Gesellschaft entstand 1761 aus einem freundschaftlichen Treffen junger Schweizer Gelehrter, die sich bereits durch literarische oder politische Korrespondenz kannten, zu den Gründungsmitgliedern zählten u. a. Salomon Gessner (1730–1788), Isaak Iselin (1728–1782) und Johann Georg Zimmermann (1728–1795) (vgl. Im Hof 1980, 223. Dieser liefert eine umfassende Darstellung von Geschichte und Struktur der Organisation). Bei ihren Jahrestreffen kam es für gewöhnlich zur Wahl eines Präsidenten, es gab Vorträge und Planungen für kulturelle sowie literarische Aktivitäten (vgl. ebd., 225 f.; Luserke 2001a, 188). Im Anschluss an die Zusammenkünfte publizierte man die *Verhandlungen der Helvetischen Gesellschaft*, die den Jahresbericht, die Präsidialrede und weitere

Beiträge enthielten. Inhaltlich beschäftigten sich die Mitglieder der Gesellschaft vor allem mit der Kritik an den politischen Zuständen in der Schweiz, die durch konfessionelle Spaltung sowie die gesellschaftlichen Gegensätze von Stadt und Land geprägt waren (vgl. Im Hof 1980, 223; Tourdanov 1995, 99). Die Helvetische Gesellschaft wies somit entscheidende Züge einer Reformbewegung auf, revolutionäre Züge fehlten ihr jedoch fast gänzlich (vgl. Im Hof 2007, 91). In dem Zeitraum von ihrer Gründung bis zum Jahr 1798 strebte man den Aufbau einer eidgenössischen Bruderschaft an und wollte so eine Manifestation einer konfessionsübergreifenden patriotischen Freundschaftsideologie erreichen (vgl. Im Hof 1980, 236; Tourdanov 1995, 158).

Zusammen mit L. und Lavater waren im Mai 1777 u. a. Ulysses von Salis (1728–1800), Gottlieb Konrad Pfeffel (1736–1809) und Ramond de Carbonnières anwesend. *Jupiter und Schinznach* ist das Ergebnis der Zusammenarbeit von L. und mehreren Mitgliedern der Helvetischen Gesellschaft, es sollte die einzige literarische Gemeinschaftsproduktion bleiben. Über ihren Zweck herrscht Unklarheit, die Vermutungen reichen von dem Ergebnis einer Stegreifdichtung bis hin zu einem Text in der Skolien-Tradition (vgl. Luserke 2001a, 190). Die Gattungsbezeichnung *Drama per Musica*, die der Text liefert, kann aufgrund des Improvisationscharakters der einzelnen Gedichte ironisch gedeutet werden (vgl. ebd.). Dafür spricht auch der Text selbst: „Die ganze Kunst ist gar gering / sobald man weiß: Ich kann das Ding.“ (18) Ihre Länge (zwischen vier und vierzig Zeilen) variiert ebenso wie die poetische Qualität, thematisch verhandeln die Vier- bis Sechszeiler das Lob der Freundschaft (15), das leibliche Wohl (16) sowie die Freiheit und Fröhlichkeit (ebd.), der sich die Nennung verschiedener bekannter Namen aus Mytho-

logie und Historie anschließt (neben dem Titelgeber Jupiter z. B. Apollo, 31; Odysseus, 33; Hannibal, 16; Hans Sachs, 17). Am häufigsten werden Paar- und Kreuzreime verwendet. Da mehr Gedichte entstanden als Mitglieder anwesend waren, lässt sich daraus schließen, dass mehrere Gedichte von einem Verfasser stammen oder ein Gedicht mehrere Verfasser hat (vgl. Luserke 2001a, 192).

Unklarheit besteht ebenfalls darüber, wer die jeweiligen Verfasser sind, da die Handschriften nicht überliefert wurden. In gleichem Maße fraglich ist aus diesem Grund, inwieweit die gedruckte Fassung den ursprünglichen Formulierungen entspricht und so noch den implizierten Improvisationscharakter widerspiegelt (vgl. Luserke 2001a, 191–193). L. werden zwei Gedichte zugeschrieben (26, 27 u. 29; vgl. Luserke 2001b, 81), sein Name wird durch zusätzliche dreimalige Nennung im gesamten Text am häufigsten erwähnt (10, 26, 29). Weitere Strophen sind mit Pfeffel (9) und Lavater (26) unterschrieben sowie mit „An den Herrn von Salis“ (33) überschrieben. Biografisch signifikant sind die beiden letzten Verse des Gedichtes, das mit „Lavater“ signiert ist: „So bleibts auf ewig bey der Sentenz: / S' ist alles verloren an Michael Lenz“ (26). Humorisch intendiert, deuten diese Zeilen ungewollt in die tragische Zukunft von L., die im November 1777 mit dem psychischen Zusammenbruch des jungen Autors beginnt und das Ende seines literarischen Schaffens einläutet.

Werke

Lenz, Jakob Michael Reinhold u. a.: Jupiter und Schinznach. Drama per Musica. Nebst einigen bey letzter Versammlung ob der Tafel recitirten Improptüs. o.O. 1777. – Jupiter und Schinznach / Ramond de Carbonnières: Die letzten Tage des jungen Olban. Nachdruck der Ausgabe Berlin 1778. Mit einem Nachwort hg. v. Matthias Luserke. Hildesheim u. a. 2001, 9–34.

Verhandlungen der Helvetischen Gesellschaft in Schinznach, im Jahr 1777. o.O. o.J.

Forschung

Im Hof, Ulrich: Die Helvetische Gesellschaft 1761–1798, in: Deutsche patriotische und gemeinnützige Gesellschaften. Hg. v. Rudolf Vierhaus. München 1980, 223–241.

Im Hof, Ulrich: Geschichte der Schweiz. Mit einem Nachwort v. Kaspar von Greyerz. 8. Aufl. Stuttgart 2007.

Luserke, Matthias: Mutmaßung I oder Wer schrieb *Jupiter und Schinznach*?, in: ders.: Lenz-Studien. Literaturgeschichte, Werke, Themen. St. Ingbert 2001a, 173–204.

Luserke, Matthias: Nachwort, in: Jakob Michael Reinhold Lenz u. a.: Jupiter und Schinznach. Ramond de Carbonnières: Die letzten Tage des jungen Olban. Mit einem Nachwort hg. v. Matthias Luserke. Hildesheim u. a. 2001b, 81–96.

Tourdanov, Dimtcho-Hristov: Die Helvetische Gesellschaft und die Herausbildung einer aufklärerischen bürgerlichen Öffentlichkeit in der Schweiz im 18. Jahrhundert. Eine sozialhistorische Untersuchung. Zürich 1995.

Désirée Müller

Kabale und Liebe. Ein bürgerliches Trauerspiel in fünf Aufzügen

V: Friedrich Schiller

E: 1782–1783

D: Mannheim 1784

UA: Frankfurt a.M. 13. 4. 1784

Kabale und Liebe gehört wie die anderen Jugenddramen von Schiller zu den „Nachzügler[n] der Sturm-und-Drang-Dramatik“, weil sie veröffentlicht wurden, als der SuD längst „ein historisches Phänomen“ geworden war. (Luserke 2010, 22 u. 41f.) Gleichwohl war S.s Lektüre in der Karlsschulzeit entscheidend vom SuD geprägt (vgl. Luserke-Jaqui 2005a, 35f. u. 42f.). Aus beidem, dem

Abstand zu einer bereits abgeschlossenen Periode wie ihrer genauen Kenntnis, gewinnt das Trauerspiel von 1784 eine ganz eigene Qualität, bevor dann in den klassischen Dramen neue Wege beschritten werden. *Kabale und Liebe* prangert die Ständegesellschaft an, analysiert aber vor allem die Dynamik, in der sich das aufstrebende Bürgertum in Zeiten der Aufklärung befindet, und unterzieht die Konzepte bürgerlichen Selbstverständnisses, wie Empfindsamkeit und SuD sie hervor gebracht haben, einer genauen Prüfung. Aus den formalen Freiheiten, die der SuD für die bürgerliche Literatur durchsetzte, leitet sich die Virtuosität ab, mit der S. überkommene Formen variiert, etwa wenn er „komisches mit tragischem [...] wechselt“ (NA 5N, 339 f.), wie er es bereits im April 1783 dem Mannheimer Intendanten Wolfgang Heribert Freiherr von Dalberg (1750–1806) angekündigt hatte. Besondere Bedeutung kommt dabei der Sprache zu, die mit ihren unterschiedlichen Stilniveaus zwischen Hochsprache und Dialekt eine individuelle Charakterisierung der Figuren erlaubt und mit den rhetorischen Mitteln der Wiederholung, der Auslassung, des Satzabbruchs und einer Fülle von Ausrufesätzen zum Spiegel der Affekte wird. Neben den stereotypen Figuren, dem machtbesessenen Präsidenten sowie dem Hofschranzen von Kalb auf der Seite des Hofes und der kuppelsüchtigen, realitätsfremden Mutter auf der kleinbürgerlichen Seite, weist der Text einen größeren Teil an differenziert gezeichneten Figuren auf: Ferdinand, Major von Walter, der in seiner Leidenschaft und Selbstgerechtigkeit blind ist für die Katastrophe, in die er seine Geliebte hineinreißt, Lady Milford, die mit ihrer Weitsicht das Klischee der adligen Mätresse widerlegt (vgl. Greiner 2010, 353 f.; dagegen Kraft 1978, 73), Wurm, der bürgerliche ‚Schreiber‘ des Präsidenten mit guten

Aufstiegschancen (vgl. NA 5N, 401), der mit sicherem Kalkül die Register des höfischen Ränkespiels wie die des bürgerlichen Tugendkanons zieht und dabei stets seine eigenen Interessen verfolgt, Miller, der sich selbst „ein[en] plumpe[n] gerade[n] teutsche[n] Kerl“ (ebd., 16/17) nennt, Louise, deren einfache Klugheit ihr jede Täuschung über die eigenen Chancen verbietet, und nicht zuletzt der Kammerdiener, der mit seinem Zeugnis absolutistischer Gewaltexzesse das Format einer Nebenfigur beinahe sprengt.

S.s Drama hieß zunächst, ganz in der Tradition von Lessings Bürgerlichen Trauerspielen, *Louise Millerin*, der Titel *Kabale und Liebe* ist erst im Jahr der Veröffentlichung belegt; erfunden hat ihn der Mannheimer Schauspieler August Wilhelm Iffland (1759–1814) nach dem Muster erfolgreicher, heute fast vergessener Stücke wie Wilhelm Heinrich Brömels (1754–1808) *Gerechtigkeit und Rache* von 1783 (vgl. ebd., 380 u. 396 f.).

Die Entstehungsgeschichte reicht zurück in die Zeit von S.s Flucht aus Württemberg 1782. Erste Entwürfe, besonders der Figurenkonstellation, konkurrierten in dieser Phase mit der Arbeit am *Fiesko* (1783) (vgl. ebd., 362). Während der Aufenthalte in Mannheim und Oggersheim gaben aber vor allem die Verhältnisse, die S. seit seiner Entlassung aus der Karlsschule in Stuttgart erlebt hatte, entscheidende Impulse für das Stück (vgl. ebd., 363). In Bauerbach auf dem Gut Henriette von Wolzogens (1745–1788), wohin S. sich von November 1782 bis Juli 1783 zurückgezogen hatte, intensivierte er die Arbeit an *Louise Millerin*. Besonders bei den Figurennamen hinterließ diese Zeit Spuren (vgl. ebd., 367 f.). Wahrscheinlich war im Februar 1783 bereits eine erste Fassung abgeschlossen, denn S. bot dem Leipziger Buchhändler Weygand den Druck an und suchte bereits nach einem

neuen Stoff (vgl. ebd., 366–368). Nachdem die Preisverhandlungen mit Weygand gescheitert waren, machte S. sich im März an eine zweite Fassung, die als Bühnenbearbeitung für Dalberg angelegt war, im April 1784 jedoch als Buch veröffentlicht wurde. Ab Juli 1783 arbeitete S. in Mannheim, auch die Verhältnisse am kurpfälzischen Hof gingen nun in den Text ein. Am 13. August trug S. sein Stück im Theaterausschuss vor und wurde von Dalberg ab September als Theaterdichter für ein Jahr engagiert, *Louise Millerin* war in diesem Vertrag inbegriffen (vgl. Kraft 1963, 194), nach den *Räubern* (1781) und *Fiesko* das dritte Stück, das S. Dalberg anbot. Wahrscheinlich ist die Arbeit dann infolge von Krankheiten und anderen Beschäftigungen (die lästige Fertigstellung der *Fiesko*-Bühnenfassung für die Premiere im Januar 1784, bei der S. auch Regie geführt hat) nur langsam fortgeschritten. Im Januar begann der Mannheimer Hofbuchhändler Schwan mit dem Druck, ab März ist der neue Titel belegt, Mitte des Monats erfolgte die Auslieferung. Die Auflage erschien mit zwei verschiedenen Titelblättern, denn ein Teil war für die Messen in Frankfurt und Leipzig bestimmt und trug deshalb diese statt Mannheim als Erscheinungsorte auf dem Titel (vgl. NA 5N, 331 u. 369–380; Kraft 1963, 196 f.; vgl. dagegen FA 2, 1330). Die Bühnenfassung, an der S. zeitgleich arbeitete – man nimmt an, dass er die Änderungen direkt in die Aushängebögen eingetragen hat (vgl. NA 5N, 379 u. 384) –, ist im *Mannheimer Soufflierbuch* (vermutlich 1782) überliefert: Gegenüber der Druckfassung erscheint das Stück darin deutlich gekürzt und sprachlich vereinfacht, an einzelnen Stellen sind die konkreten Bezüge entschärft. Gestrichen ist in der Bühnenbearbeitung die Aussöhnung von Ferdinand und seinem Vater in der Schlusszene (vgl. ebd., 192/193). Die brisante Kammerdiener-

szenen wurde jedoch beibehalten. Nach dem Misserfolg des *Fiesko* konnten an *Kabale und Liebe* noch gezielte Änderungen vorgenommen werden, welche die Vorlieben des Publikums berücksichtigten; hoch im Kurs standen „sentimentale Familienstücke oder Ritterdramen“ (Pilling u. a. 2002, 30). So tritt in der Theaterfassung die Reflexion zugunsten der Handlung zurück, die Figuren verlieren an Komplexität. Das *Mannheimer Soufflierbuch*, das diese Änderungen dokumentiert, war von Daniel Trinkle, dem Souffleur und Kopisten am Nationaltheater, erstellt worden. Er behalf sich mit Überklebungen und eingelegten Seiten in einem Exemplar der Druckfassung. S.s Überarbeitung erfolgte in zwei Phasen, in die zweite flossen seine Erfahrungen bei der Einstudierung des Stücks ein (vgl. Kraft 1963, 197–199). Eins der ersten Exemplare der Erstausgabe muss S. an Gustav Friedrich Wilhelm Großmann (1746–1796) in Frankfurt geschickt haben, dort wurde das Stück von Ende März 1784 an einstudiert, allerdings ließ man die Kammerdienerszene hier weg. Am 13. 4. 1784, dem ersten Tag der Frankfurter Ostermesse, war Uraufführung, zwei Tage später, am 15. April, fand in Mannheim in S.s Beisein die Premiere statt, mit Kammerdienerszene, obwohl Dalberg der ganze Text zu politisch war. Das Stück erlebte einige Aufführungen, doch wandte man sich am Mannheimer Hoftheater schnell wieder dem Rührstück zu, Dalberg verlängerte S.s Stellung als Theaterdichter nicht. Im zeitgenössischen Theaterbetrieb wurde S. belächelt als einer, der sich vom SuD nicht trennen konnte (vgl. NA 5N, 386 f.; Kraft 1963, 200–206; Pilling u. a. 2002, 32 f.).

Mit der Gattungsbezeichnung ‚ein bürgerliches Trauerspiel‘ im Titel stellt S. seinen Text dezidiert in eine Tradition, die bis zu George Lillo (1693–1739) *The London Merchant* von 1731 zurückreicht, in der deutschen Literatur

1755 mit Lessings Drama *Miß Sara Sampson* beginnt und mit seiner *Emilia Galotti* 1772 einen Höhepunkt erreicht. Indem das Genre die Perspektive weg von den ‚Haupt- und Staatsaktionen‘ des höfischen Theaters und hin zu privaten Themen lenkt, schafft es die Grundlage für eine Überwindung der Ständeklausel, wie sie sich in Johann Christoph Gottscheds (1700–1766) *Versuch einer Critischen Dichtkunst vor die Deutschen* von 1730 findet. Dort wird noch streng zwischen der Tragödie, die mit adligem Personal aufwartet, und der Komödie, in der bürgerliche Figuren agieren, unterschieden. Das Bürgerliche Trauerspiel öffnet die Tragödie für bürgerliche Figuren und familiäre Konflikte, die Sprache nähert sich der Alltagssprache an und die klassische Einheit von Zeit, Ort und Handlung ist nicht mehr bindend. Damit wird die Gattung geradezu zum Programm eines neuen bürgerlichen Selbstverständnisses (vgl. Luserke-Jaqui 2005b, 115–118). In Lessings empfindsamen Trauerspielen wie in den Dramen des SuD, Heinrich Leopold Wagners *Kindermörderin* (1776) und Jakob Michael Reinhold Lenz’ *Der Hofmeister* (1774) und *Die Soldaten* (1776), wird dieses Selbstverständnis allerdings kritisch beleuchtet. Die Gegenüberstellung von bürgerlicher Tugendhaftigkeit und adliger Libertinage wird zwar zu Lasten der adligen Verhaltensmuster entschieden, doch auch der Tugendrigorismus erscheint problematisch und die bürgerliche Familie mit ihrer hierarchischen Struktur erweist sich als untaugliches Muster für eine Gesellschaft ohne Standesgrenzen. So muss die ständeübergreifende Liebesbeziehung in den Bürgerlichen Trauerspielen scheitern, sie bleibt Utopie. Wo am Ende, wie in Otto von Gemmingen-Hornbergs (1755–1836) Stück *Der teutsche Hausvater* (1780), gar eine Liebesheirat gelingt, handelt es sich nicht eigentlich um ein Bürgerli-

ches Trauerspiel, der Text feiert vielmehr die Ideologie „des Reformadels, der bürgerliche Vorstellungen zum Erhalt der Ständegesellschaft nutzen konnte“ (NA 5N, 397; vgl. Meise 2005, 75).

Kabale und Liebe weist eine Reihe von typischen Merkmalen des Bürgerlichen Trauerspiels auf, nimmt jedoch auch wesentliche Änderungen am Formenbestand der Gattung vor. Die Handlung der Bürgerlichen Trauerspiele ist in der Regel ins Ausland verlegt, obwohl „die deutschen Verhältnisse gemeint sind“ (NA 5N, 398); S.s Stück präzisiert den Ort des Geschehens gleich im Personenverzeichnis: „Am Hof eines deutschen Fürsten“ (NA 5N, 6/7).

Im Hintergrund der vielen Privatschauplätze, an die das Drama die Zuschauer oder Leser führt, sind die ‚Haupt- und Staatsaktionen‘ noch gut zu erkennen. Sie reichen in die individuellen Lebensentwürfe hinein und haben die Macht, diese völlig zu vernichten. Deshalb werden immer wieder Fluchtphantasien thematisiert, in ihrer extremen Form als Selbstmordgedanken (vgl. NA 5N, V/1). „Es gibt keinen Ort außerhalb einer Topographie der Macht.“ (Luserke-Jaqui 2005b, 129)

Wiederholt werden die Machenschaften, mit denen der Präsident sich seine Position erkämpft hat, von ihm, Ferdinand und Wurm thematisiert. Dabei ist die „Hinwegräumung“ (NA 5N, 36/37) des Vorgängers nur das kapitalste Verbrechen. Besonders eingehend schildern die Szenen um Lady Milford (II/1, 2 u. 3, IV/8 u. 9) die Verhältnisse im Fürstentum: Vom Mätressenwesen über die ebenso repräsentativen wie für die Bauern vernichtenden Jagden bis hin zum Handel mit Soldaten, der das kostspielige Hofleben zu finanzieren half (vgl. NA 5N, 431 f., 434–436, 442), wird hier der Absolutismus noch einmal in seiner ganzen ausbeuterischen Selbst-

herrlichkeit vorgeführt (vgl. Kraft 1978, 73). Lady Milford, die angetreten ist, ihren Einfluss auf den Herzog zu nutzen, um das Los seiner Untertanen zu mildern (vgl. NA 5N, 441), kennt doch nicht das ganze Ausmaß der Grausamkeit. In der Kammerdienerszene wird sie über die Grenzen ihres Einflusses aufgeklärt: „Ja, gnädige Frau – warum mußtet Ihr denn mit unserm Herrn gerade auf die Bärenhaz reiten, als man den Lermen zum Aufbruch schlug?“ (Ebd., 50/51) Der einzelne, und sei er auch noch so „heldenmäßig empor gehoben vom Rufe der Tugend“ (ebd., 62), kann die Verhältnisse im besten Fall lindern. Als Lady Milford begreift, wie tief sie trotz aller Bemühungen in die Verbrechen des Hofes verstrickt ist, verlässt sie das Herzogtum (vgl. IV/9; es ist bemerkenswert, dass Immer in seiner Studie über S.s Helden bei der Analyse von *Kabale und Liebe* Lady Milford nur am Rand erwähnt, vgl. Immer 2008, 258–277). S. kannte die dargestellten Zustände aus seiner Zeit im Herzogtum Karl Eugens von Württemberg (1728–1793) sehr genau und hatte auf seiner Flucht, in Thüringen und in der Pfalz, erlebt, dass sie durchaus repräsentativ für die deutschen Fürstentümer waren. Auch die Zeitgenossen konnten die Bezüge also leicht entschlüsseln (vgl. Luserke-Jaqui 2005b, 118).

Ferdinand, Major und Sohn des Präsidenten von Walter, hat sich beim Flötenunterricht in Louise, die Tochter des Stadtmusikanten Miller verliebt (vgl. V/3). Indem S.s Geliebte nicht dem Landadel oder dem Bürgertum angehört, sondern dem Kleinbürgertum – Miller ist ein Vertreter der „zünftigen Stadtpfeiferi“ (vgl. NA 5N, 402) –, misst der Text den Abstand zwischen den Liebenden größer aus als im Bürgerlichen Trauerspiel üblich (vgl. Luserke-Jaqui 2005b, 115 ff.). Obwohl der polternde Miller mit seiner kernigen, dialektal durchsetzten Ausdrucksweise durchaus zum

komischen Potenzial des Textes beiträgt, wird er selbst nicht der Lächerlichkeit preisgegeben wie seine Standesgenossen in der Komödie. Millers Liebe zu seiner Tochter ist der Ferdinands gewachsen, durchaus auch in ihrer zerstörerischen Kraft (vgl. Greiner 2012, 361). Und wie er dem Sekretär Wurm erklärt, was einen rechten Liebhaber ausmacht („Ich rathe meiner Tochter zu keinem – aber Sie misrath’ ich meiner Tochter, Herr Sekretarius. [...] Einem Liebhaber, der den Vater zu Hilfe ruft, trau ich – erlauben Sie, – keine holer Hasselnuss zu.“ NA 5N, 16/17), und dem Präsidenten die Stirn bietet, als dieser seine Tochter beleidigt („Teutsch und verständlich. Halten zu Gnaden. Ewr Exzellenz schalten und walten im Land. Das ist meine Stube. Mein devotestes Kompliment, wenn ich dermaleins ein pro memoria bringe, aber den ungehobelten Gast werf ich zur Thür hinaus – Halten zu Gnaden“, ebd., 76/77), erscheint Miller als eine Figur mit starkem Selbstbewusstsein. Gegen die rohe Gewalt, die der Präsident in seinem Haus entfesselt, ist Miller freilich machtlos: „Vater ins Zuchthaus – an den Pranger, Mutter und Mätze von Tochter! – Die Gerechtigkeit soll meiner Wut ihre Arme borgen. Für diesen Schimpf muß ich schreckliche Genugthuung haben – Ein solches Gesindel sollte meine Plane zerschlagen, und ungestraft Vater und Sohn aneinander hezen? – Ha Verfluchte! Ich will meinen Haß an eurem Untergang sättigen, die ganze Brut, Vater, Mutter und Tochter, will ich meiner brennenden Rache opfern.“ (Ebd., 78/79)

Ferdinand, der leidenschaftliche Liebhaber, rebelliert mit seiner Wahl gegen den Vater, der ihn mit Lady Milford standesgerecht verheiraten möchte. Der Vater-Sohn-Konflikt ist ein typisches Merkmal im SuD, das sich in den Bürgerlichen Trauerspielen aber sonst nicht findet (vgl. Meise 2005, 76;

Greiner 2012, 352f.). Im Hause Miller ist nur die Mutter, korrumpiert durch die „Präsenter“ (NA 5N, 10/11) des Majors, angetan von der ungleichen Verbindung. Vater Miller fürchtet, dass von Walter seiner Tochter bald überdrüssig wird und sich dann kein Schwiegersohn mehr findet (vgl. I/1). Das bürgerliche Verständnis, dass die Töchter das Kapital ihrer Väter sind, erscheint zur Kenntlichkeit entstellt, wenn Ferdinand Miller schließlich einen Beutel mit Goldstücken aufdrängt, während er den Giftmord in die Wege leitet (vgl. V/5; Luserke-Jaqui 2005b, 120). Louise selbst fühlt sich Ferdinand nicht gewachsen. Der Standesunterschied zwischen den Liebenden zeigt sich nämlich auch als Bildungskluft: Ferdinand, der die moderne Ausbildung an einer Militärakademie durchlaufen hat, muss die empfindsamen Bücher, aus denen sich sein Liebesdiskurs speist, erst ins Haus der Geliebten tragen, damit sie ihn versteht (vgl. I/1). Der Topos der Empfindsamkeit, der das Herz als unhintergehbare Instanz des Gefühls allen Formen der Verstellung entgegensetzt, wird zweifelhaft, wenn ausgerechnet die Figur, die unschuldig zum Opfer aller Intrigen wird, sich der Sprache des Herzens gar nicht sicher ist (vgl. I/4; Meise 2005, 76f.). Ferdinand dagegen hat sich den empfindsamen Liebesdiskurs angeeignet und verkörpert dennoch einen „Absolutismus der Liebe“ (Janz 1976, 219; der treffende Begriff hat sich in der Forschung längst verselbstständigt, vgl. etwa Greiner 2012, 348 u. 351). Er, der in den Anfangsszenen so entschieden ist, dass Louise zu ihm gehört, meint am Ende, die ehemals geliebte Frau als Trugbild der Schöpfung zu enttarnen: als „Natter“ in der Gestalt eines „Engels“. (NA 5N, 182) Bis es so weit ist und Ferdinand die Geliebte und sich selbst vergiftet (vgl. V/6,7), haben der Präsident und sein Handlanger

Wurm eine Intrige ins Werk gesetzt, die sich immer wieder der Sprache als Instrument der Verstellung bedient. „Gebildet, empfindsam und kultiviert reden in ‚Kabale und Liebe‘ besonders diejenigen, welche mit äußerster Brutalität ihre Interessen durchsetzen“ (Pilling u. a. 2002, 33). Louise wird von Wurm gezwungen, einen Brief zu schreiben, der den Ton höfischer Frivolität perfekt imitiert (vgl. III/6) und ihr so fremd ist wie der Name des angeblichen Verehrers („ein Name, so fremd meinen Ohren, als meinem Herzen diese schändlichen Zeilen“, NA 5N, 116/117), Ferdinand durchschaut den Betrug in seiner rasenden Eifersucht nicht (vgl. V/2). Der Präsident wechselt übergangslos zwischen der Rolle des sorgenden Vaters und der des rücksichtslosen Machthabers (vgl. I/7). Wurm, der bürgerliche Emporkömmling, hat als wichtigste Lektion gelernt, rasch zu entscheiden, wann er den „Bürgersmann“ (NA 5N, 28), wann den Höfling geben muss, um seine Ziele zu erreichen. Lady Milford, die reflektierteste Figur des Stücks, legt die Vielzahl ihrer Rollen im Gespräch mit Ferdinand offen: Als Mensch, als Dame oder als Engländerin könne sie auf seine Vorwürfe antworten (vgl. II/3). Sie beginnt als Engländerin, gibt dann ihr Herz zu erkennen und endet als Dame bei ihrer „Ehre“: „Meine Leidenschaft, Walter, weicht meiner Zärtlichkeit für Sie. Meine *Ehre* kanns nicht mehr“. (NA 5N, 66/67) Den vielen Beispielen von Redegewandtheit steht auffällig oft in den Regieanweisungen die Sprachlosigkeit oder Stummheit der Figuren gegenüber. Als Ferdinand und Louise im Schlussakt eine einzige Szene lang allein miteinander sind (vgl. V/7), verlangt die Szenenanweisung: „Großes Stillschweigen, das diesen Auftritt ankündigen muß.“ (NA 5N, 176/177) Es ist die Szene, in der die beiden die vergiftete Limonade trinken.

S. gibt die Kategorien Mensch und Herz, Schlüsselbegriffe der Aufklärung und vor allem der Empfindsamkeit, mit *Kabale und Liebe* nicht auf, aber er treibt die Desillusionierung ihrer Bedeutung für die Herausbildung einer anderen Gesellschaft weit voran. Er bleibt dabei aber nicht bei der Position des SuD stehen, der an der Aufklärung die Unterdrückung der Leidenschaften, die Kontrolle des Gefühls durch die Moral kritisierte, sondern zeigt – vor allem an Ferdinand – die Kehrseite von entfesselter Leidenschaft und Individualität (vgl. Greiner 2012, 347). Der SuD-Kult ist vor allem von Männern vertreten worden, in der Literatur sind es die ‚Kraftgenies‘ und ‚Kerls‘, die ihn repräsentieren (vgl. Luserke 2010, 11f.). In *Kabale und Liebe* zeigt sich besonders an den Frauenfiguren, wie weit der gesellschaftliche Weg zu Freiheit und Selbstbestimmung noch ist. Auch das lässt sich als Einspruch gegen den SuD lesen.

S. führt das Bürgerliche Trauerspiel an eine Grenze, die in der Forschung unterschiedlich bewertet wird: Luserke-Jaqui spricht vom „endgültige[n] Scheitern des Genres“ (Luserke-Jaqui 2005b, 131; vgl. Roßbach 2001, 97), Greiner vom „Höhepunkt der Geschichte des bürgerlichen Trauerspiels“ (Greiner 2012, 355). Beide sind sich jedoch einig, dass bei S. „das Genre des bürgerlichen Trauerspiels zu einem Forum“ wird, „auf dem der Umgang mit den Leitideen des Sturm und Drang einer fundamentalen Kritik ausgesetzt wird“. (Ebd., 349; vgl. Luserke-Jaqui 2005a, 58) Hofmann wertet gerade S.s Kritik am SuD in seinen frühen Dramen als Argument für deren literarhistorische Einordnung in eine „eigene Epoche mit Namen ‚Spätaufklärung‘“ (Hofmann 2003, 27).

Von *Kabale und Liebe* hatte sich S. seinen endgültigen Durchbruch als Theaterdichter erhofft. Diese Erwartung erfüllte sich nicht.

Zu Lebzeiten des Autors war dem Stück kein großer Erfolg beschieden, die Zeitgenossen nahmen es als „Politikum“ (NA 5N, 388) wahr. Erst in der Mitte des 19. Jh.s etablierte es sich auf den Bühnen, heute hat das Drama einen festen Platz im Deutschunterricht wie in der universitären Lehre und Forschung und erlebt jedes Jahr zahlreiche Neuinszenierungen (Rezensionen zu zeitgenössischen Inszenierungen verzeichnet die Marbacher S.-Bibliographie im JbDSG).

Werke

Schiller, Friedrich: *Kabale und Liebe* / ein bürgerliches Trauerspiel in fünf Aufzügen von Friedrich Schiller. Mannheim 1784. – *Kabale und Liebe* / ein bürgerliches Trauerspiel in fünf Aufzügen von Friedrich Schiller. Frankfurt u. a. 1784. – Schillers *Kabale und Liebe*. Das Mannheimer Soufflierbuch. Hg. u. interpretiert v. Herbert Kraft. Mannheim 1963. – FA 2, 561–783. – NA 5N, 5–193.

Forschung

Grätz, Katharina: *Kabale und Liebe* oder: Politik und Moral, in: Zum Schillerjahr 2009 – Schillers politische Dimension. Hg. v. Bernd Rill. München 2009, 35–44.
 Greiner, Bernhard: Die Tragödie. Eine Literaturgeschichte des aufrechten Ganges. Grundlagen und Interpretationen. Stuttgart 2012.
 Hofmann, Michael: Schiller. Epoche – Werk – Wirkung. München 2003.
 Immer, Nikolas: Der inszenierte Held. Schillers dramenpoetische Anthropologie. Heidelberg 2008.
 Janz, Rolf-Peter: Schillers *Kabale und Liebe* als bürgerliches Trauerspiel, in: JdDSG 20 (1976), 208–228.
 Kraft, Herbert: Um Schiller betrogen. Pfullingen 1978.
 Luserke-Jaqui, Matthias: Über die literaturgeschichtlichen Ursprünge des ‚Klassikers Schiller‘, in: Deutsche Klassik. Epoche – Autoren – Werke. Hg. v. Rolf Selbmann. Darmstadt 2005a, 35–59.
 Luserke-Jaqui, Matthias: Friedrich Schiller. Tübingen u. a. 2005b.
 Luserke-Jaqui, Matthias: Die Unordnung der Liebe – Kulturgeschichtliche Aspekte der Subjektkonstitution in Friedrich Schillers *Kabale und Liebe* (1784), in: Individualität als Herausforderung. Identitätskonstruk-

tionen in der Literatur der Moderne (1770–2006). Hg. v. Jutta Schlich u. Sandra Mehrfort. Heidelberg 2006, 17–34.

Luserke, Matthias: Sturm und Drang. Autoren – Texte – Themen. Bibliographisch ergänzte Ausgabe. Stuttgart 2010.

Meise, Helga: *Kabale und Liebe. Ein bürgerliches Trauerspiel in fünf Aufzügen* (1784), in: Schiller-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Hg. v. Matthias Luserke-Jaqui unter Mitarbeit v. Grit Dommies. Stuttgart u. a. 2005, 65–88.

Nitschke, Claudia: Der öffentliche Vater. Konzeptionen paternaler Souveränität in der deutschen Literatur (1755–1921). Berlin u. a. 2012, bes. 112–118.

Pilling, Claudia, Diana Schilling u. Mirjam Springer: Friedrich Schiller. Stuttgart 2002.

Roßbach, Nikola: „Das Geweb ist satanisch fein.“ Friedrich Schillers *Kabale und Liebe* als Text der Gewalt. Würzburg 2001.

Schön, Erich: Schillers *Kabale und Liebe*: (K)ein bürgerliches Trauerspiel – Schiller und Otto von Guericke's *Der deutsche Hausvater*, in: Bürgerlichkeit im 18. Jahrhundert. Hg. v. Hans-Edwin Friedrich, Fotis Jannidis u. Marianne Willems. Tübingen 2006, 377–403.

Grit Dommies

Kreuzzüge des Philologen

V: Johann Georg Hamann

E: 1760–1762

D: Königsberg 1762

Die *Kreuzzüge des Philologen* bilden einen Sammelband selbstständiger kleiner Publikationen, deren Großteil Hamann bis 1761 schon in Zeitungen und Zeitschriften sowie als Separatdrucke publiziert hatte. Den Charakter dieser weitgehenden Selbstständigkeit der einzelnen Stücke gegeneinander wollte der Autor unbedingt beibehalten – auch als formales Signum gegen die Systematisierungsinteressen aufklärerischen Argumentierens. H. schreibt mithin auch keinen Essay in der empiristischen Tradition John Lockes (1632–

1704) oder David Humes (1711–1776), sondern bedient sich unterschiedlicher Textgattungen und Genres, wie des Briefes, des Zeitungsartikels, der Gedichtsammlung, des Gespräches oder auch des Essays (vgl. Huizing 1996).

Der Titel der Sammlung verbindet H.s sprachphilosophische, linguistische, literarhistorische und rhetorische Kompetenzen mit seinen theologischen Absichten, denn Reflexionen auf Sprache sind für H. stets Auseinandersetzungen mit den Sprachen Gottes, der sich in Natur, Geschichte und dem biblischen Wort offenbart (vgl. Rohls 1997, 242f.). Die gesamte Schöpfung ist laut H. eine „Rede an die Kreatur durch die Kreatur“ (N 2, 198). Diese Sprachauffassung entspricht keinesfalls der *communis opinio* und so gilt es für sie in den Kampf zu ziehen, weshalb für H. Philologie als Liebhaberei des Wortes zugleich christliche Apologetik und Polemik aus sich hervorbringt.

In insgesamt zwölf Abschnitten, die durch ein *Kleines Register über den einzigen Buchstaben P* ergänzt werden, in dem vor allem die Ausführungen zum Philologen aufgeführt werden, entfaltet H. seine im Kern theonome Sprachtheorie, Poetik und Ästhetik. Dass für H. der große Aufwand an Gelehrsamkeit, der sich über die antike und zeitgenössische Literatur, Wissenschaften, Philosophien und Künste erstreckt, weder Selbstzweck ist noch Instrument einer säkularen Praxis, sondern ausschließlich Funktionselement für den Nachweis der Unhintergebarkeit eines religiösen, d. h. in einem Glauben fundierten Weltverhältnisses, zeigt der letzte Abschnitt des Bandes: Der als „Denkmal“ für die tote Mutter inszenierte Text ist in Wahrheit eine empfindsame Predigt über den „ungereimtesten[n] Widerspruch“ säkularer Rationalität und die daraus resultierende Stellung der Religion als Rettung des Menschen vor dem „Tod“, dem

„König der Schrecknisse“ (ebd., 236): „Religion! Prophetin des unbekannten GÖttes in der Natur, und des verborgenen GÖttes in der Gnade, die durch Wunder und Geheimnisse unsere Vernunft zur höheren Weisheit erzieht, die durch Verheißungen unsern Muth zu großen Hoffnungen und Ansprüchen erhebt! – Du allein offenbarst uns die Rathschlüsse der Erbarmung, den Werth unserer Seelen, den Grund, den Umfang und die Dauer desjenigen Glücks, das jenseits des Grabes uns winkt.“ (Ebd., 237)

Trotz dieses religiösen fundamentum inconcussum H.'schen Denkens und Schreibens wirkten vor allem die ‚philologischen‘, d. h. insbesondere die sprachphilosophischen, poetologischen und ästhetischen Einsichten des Königsberger Gelehrten sowohl auf die Generation des SuD als auch auf Autoren der Romantik und des deutschen Idealismus.

So liefert schon der erste als Essay gestaltete Aufsatz, *Versuch über eine akademische Frage*, gewichtige Argumente für die seit Mitte des Jh.s intensiv ausgetragene Kontroverse über den Ursprung und die Determinationsfaktoren der menschlichen Sprache (vgl. Aarsleff 2006). H. entwickelt in der Nachfolge Condillacs (1714–1780) ein Modell, das mehrere Faktoren berücksichtigt und in Beziehung zu setzen versucht; neben natürlichen und kulturellen Bedingungsfaktoren sind es auch praktische Zwecke, die einen prägenden Einfluss auf die Sprachen haben. Der natürliche Einfluss bezieht sich auf das Körper-Seele-Verhältnis, als Beispiel für kulturellen Einfluss wählt H. den seit den 1750er Jahren erkennbaren gleichstarken Einfluss des wolffianischen Rationalismus und des englischen und französischen Empirismus, „die [...] sich einander gleichsam die Stange halten“ (N 2, 124) – eine für die frühen 1760er Jahre bemerkenswert hellsichtige Aussage.

Die pragmatische Zweckursache der Sprache exemplifiziert H. am Bereich der Politik, weil in ihrer sprachlichen Realisation der „Geist der Gesetze“ (Montesquieu) und die „Geheimnisse der Regierung“ (Locke) (ebd., 125) aufbewahrt seien. Umgekehrt könne und müsse daher das Verhältnis des Menschen zu seiner Sprache in polittheoretischen Kategorien gefasst werden. Diese Auffassung des Wechselverhältnisses von Sprache und Politik wird die weiteren Debatten – insbesondere in den 1770er Jahren – namhaft beeinflussen.

Das lässt sich auch an einem konkreten Beispiel erläutern, das H. im zweiten Text, *Vermischte Anmerkungen über die Wortfügung in der französischen Sprache* (vgl. ebd., 127–136), entfaltet: Denn die „Lehre von den Inversionen“, die H. für die lateinische und die deutsche Sprache als gut anwendbar, für die französische Sprache jedoch als unbrauchbar bezeichnet, geht nicht allein auf umfangreiche Überlegungen Condillacs zurück (vgl. Aarsleff 2006, 464–466), sie wird u. a. im *Werther* (1774) als Moment der soziopolitischen Auseinandersetzung zwischen dem Protagonisten und seinem adeligen Vorgesetzten in Szene gesetzt: Wenn Werther über die Sprachauffassung des „Gesandten“ feststellt: „[...] und von allen Inversionen, die mir manchmal entfahren, ist er ein Todfeind; wenn man seinen Period nicht nach der hergebrachten Melodie heraborgelt, so versteht er gar nichts drin“ (MA 6, 61), dann steht nicht nur die umfassendere sprachphilosophische Debatte über die Ordnung der Wörter im Hintergrund, sondern auch H.s ‚Politisierung‘ solcher theoretischer Problemlagen. Neben vielen weiteren Ausführungen zu Wort- und Musik- und Bildersprachen sowie kulturpolitischen Fragen sind es vor allem die literaturkritischen, poetologischen und ästhetischen Texte, die nachhaltigen Einfluss auf die Zeit-

genossen und die nachfolgenden Generationen ausübten. Neben den *Chimärischen Einfällen* (N 2, 157–165) ist es insbesondere der Essay über eine *Aesthetica in nuce*, der H.s Ruhm und Einfluss begründet und bis heute zu Recht als kohärenteste und schlüssigste Darstellung seiner Philosophie und Theologie gilt. Schon mit dem Titel zeigt H. an, dass er eine geraffte Theorie der schönen Künste vorstellen will, denn es war Gottlieb Alexander Baumgarten (1714–1762), der 1750/1758 als erster Theoretiker einen Text publizierte, der durch den Titel *Aesthetica* eine solche Theorie der schönen Künste mit einer Epistemologie der sinnlichen Vermögen verknüpfte. Dass H. sich allerdings keineswegs in den Kontext rationalistischer Ästhetik loziert, sondern vielmehr auf diesem Gebiet eine wuchtige Gegenposition zu entwickeln gedenkt, eröffnet bereits der Untertitel des Aufsatzes: *Eine Rhapsodie in Kabbalistischer Prose*. Schon mit dem Begriff der „Rhapsodie“, der auf eine offene Dichtungsform der Antike verweist, wie erst recht mit der Ergänzung „in Kabbalistischer Prose“, die weniger auf die Tradition jüdischer Mystik als vielmehr auf eine spezifische Form (literarischer) Hermeneutik verweist (vgl. N 3, 23), setzt er sich vom rein begrifflichen Status sowie dem deduktiven Verfahren der Baumgarten’schen Ästhetik energisch ab. So beginnt der Text mehr akklamativ und thetisch als begründend mit einer Aussage zum Ursprung der Dichtung: „Poesie ist die Muttersprache des menschlichen Geschlechts“ (N 2, 197). Diese kaum verdeckt theologische These, denn es ist die prälapsarische Sprache wie diejenige des geoffenbarten Textes, die H. hier als poetische Ursprungssprache des Menschen bezeichnet, wird – bei allem Abstand zu Baumgarten – ebenfalls epistemologisch begründet: Denn es sind die „Sinne und die Leidenschaften“ als Grundla-

gen des menschlichen Erkenntnisvermögens, die in Bildern „reden und verstehen“. (Ebd.) Diese ursprüngliche und daher substanzielle Bildfixierung des menschlichen Erkennens ist zugleich Grund und Zweck seines Handelns: „In Bildern besteht der ganze Schatz menschlicher Erkenntniß und Glückseeligkeit.“ (Ebd.) Diese fundierende Stellung der sinnlichen Vermögen erfolgt aufgrund einer von Hume inspirierten empiristischen Erkenntnistheorie (vgl. Brose 2005) und führt darüber hinaus zu einer empiristischen Theologie, weil auch die Offenbarung als „sinnliche“ (N 2, 198) vor allem durch die Sinne wahrgenommen wird und die höheren Vermögen – Einbildungskraft und Verstand – als menschliche Zutaten den Erkenntnisvorgang nach dem Sündenfall verzerren. Zugleich legen sinnliche Epistemologie und Theologie die entscheidenden Grundlagen für H.s antiintellektualistische Anthropologie: „Die Natur würkt durch Sinne und Leidenschaften“ (ebd., 206), durch die allererst die Geschöpflichkeit von Natur und Mensch ersichtlich werden kann: „Jeder Eindruck der Natur in dem Menschen ist nicht nur ein Andenken, sondern ein Unterpfand der Grundwahrheit: Wer der HERR ist. Jede Gegenwärtung des Menschen in die Kreatur ist Brief und Siegel von unserm Antheil an der Göttlichen Natur, und dass wir Seines Geschlechts sind“ (ebd., 207; vgl. Veldhuis 1994). Diese empiristisch-theologische Anthropologie führt nicht allein zu einer grundlegenden Kritik an rationaler Wissenschaft: „Eure mordlüsterne Philosophie hat die Natur aus dem Wege geräumt“ (N 2, 206), sondern auf dieser Grundlage auch zu einer Ästhetik und Literaturtheorie, deren substanziell theonome Funktion affektentheoretisch begründet und so allererst verständlich wird. Kann er nämlich auf der Grundlage seines Schöpfungsverständ-

nisses die schlichte Nachahmung der äußeren Natur als ‚Mordtaten‘ der die Natur beherrschenden Philosophie zurückweisen, so ist die freie Tätigkeit des schöpferischen Künstlers die eigentliche Nachahmung der Natur und der Offenbarung als Schöpfung: „Natur und Schrift also sind die Materialien des schönen schaffenden, nachahmenden Geistes“ (ebd., 210). Diese Aufgabe einer die Schöpfung poetisch nachahmenden Dichtung wird zugleich als ‚Wiedererweckung‘ der poetischen Ursprungssprache der Menschheit bezeichnet – eine Aufgabe, die der zeitgenössischen Literatur erst noch bevorstehe, weil weder „die dogmatische Gründlichkeit pharisäischer Orthodoxen, noch die dichterische Üppigkeit sadducäischer Freygeister [...] die Sendung des Geistes erneuern“ (ebd., 211) könnten. Ohne die streng theonome Begründung zu teilen, konnte die junge Generation dieser Vision einer runderneuten, Mimesis und Poesis vermittelnden Dichtung Identifikationspotenzial abgewinnen.

Diese Bedeutung konnte dem Text noch aus zwei weiteren Argumenten zukommen: Zum einen betont H. ausdrücklich die konstitutive Rolle der Sinne und der Affekte für Schönheit und Kunst bei gleichzeitiger Abwehr einer rationalen (hier metaphysischen) Wissenschaft des Schönen: „Wagt euch also nicht in die Metaphysick der schönen Künste, ohne in den Orgien und Eleusinischen Geheimnissen vollendet zu seyn. Die Sinne aber sind Ceres, und Bacchus die Leidenschaften; – alte Pflegeeltern der schönen Natur“ (ebd., 201). Zum anderen verbindet er den Begriff des ‚Genies‘, der in dieser Schrift zunächst auf den Gottessohn (vgl. hierzu auch Schmidt 1988. Bd. 1, 99) und erst hernach auf Klopstock appliziert wird, mit der Lösung von Ordnungsstrukturen, hier dem Reim in der Poesie. Die „Ungebundenheit des deut-

schen Pindar“ (N 2, 215) wird ausdrücklich gefeiert als Vorschein jener neuen Poesie, die ihre eigentliche Funktion, die schöpferische Nachahmung der Natur als Schöpfung Gottes, deshalb zu leisten vermag, weil sie zum Ursprung der Poesie zurückkehre, „die rätselhafte Mechanick der heiligen Poesie bey den Hebräern glücklich“ (ebd.) erneuere. Vor dem Hintergrund des theologischen Ursprungsmythos der Poesie als Sprache Gottes und der ersten Menschen wird Klopstock zum „große[n] Wiederhersteller des lyrischen Gesanges“ (ebd.) schlechthin.

Konnten die Autoren des SuD der Apologie von Sinnlichkeit und Leidenschaft, der fundierenden Stellung der Natur als poetischem Gegenstand und der Regellosigkeit genialischen Dichtertums gewichtige Anregungen abgewinnen, so mussten sie von der theonomen Grundlage des Gesamtkonzeptes abstrahieren.

Werke

Hamann, Johann Georg: *Kreuzzüge des Philologen*, in: ders.: *Sämtliche Werke*. 6 Bde. Hg. v. Josef Nadler. Bd. 2. Wien 1950, 113–240 (= N).

Goethe, Johann Wolfgang: MA 6, 61.

Forschung

Aarsleff, Hans: *Philosophy of Language*, in: *The Cambridge History of Eighteenth-Century Philosophy*. Hg. v. Knud Haakonssen. Vol. 1. Cambridge 2006, 451–495.
Brose, Thomas: *Johann Georg Hamann und David Hume: Metaphysikkritik und Glaube im Spannungsfeld der Aufklärung*. Frankfurt a.M. u. a. 2005.

Fischer, Rainer: *Der Wahrheit ein Gesicht geben: Hamanns Streifzug gegen George Benson in den Kreuzzügen des Philologen*, in: *Johann Georg Hamann und England. Hamann und die englischsprachige Aufklärung. Acta des Siebten Internationalen Hamann-Kolloquiums zu Marburg a.d.L. 1996*. Hg. v. Bernhard Gajek. Frankfurt a.M. u. a. 1999, 265–293.

Henschen, Hans-Horst: [Johann Georg Hamann:] *Kreuzzüge des Philologen*, in: *Kindlers Literaturlexi-*

kon. Hg. v. Heinz Ludwig Arnold. Bd. 7. Stuttgart u. a. 2009, 29–30.

Huizing, Klaas: Von Gesichtszügen und Kreuzzügen. Hamanns Physiognomik des Stils, in: Johann Georg Hamann – Autor und Autorschaft. Acta des Sechsten Internationalen Hamann-Kolloquiums im Herder-Institut zu Marburg a.d.L. 1992. Frankfurt a.M. u. a. 1996, 107–121.

Jørgensen, Sven-Aage: Johann Georg Hamann. Stuttgart 1976, 50–60.

Kemper, Hans-Georg: „Eins in All! Und all ins Eins.“ ‚Christliche Hermetik‘ als trojanisches Pferd der Aufklärung, in: Aufklärung und Esoterik. Rezeption – Integration – Konfrontation. Hg. v. Monika Neugebauer-Wölk. Hamburg 2009, 29–52.

Lumpp, Hans-Martin: Philologia crucis. Zu Johann Georg Hamanns Auffassung von der Dichtkunst. Tübingen 1970.

Nadler, Josef: Johann Georg Hamann 1730–1788. Der Zeuge des Corpus mysticum. Salzburg 1949, 125 ff.

Piepmeyer, Rainer: Johann Georg Hamanns Auseinandersetzung mit Frankreich in den *Kreuzzügen des Philologen*, in: Johann Georg Hamann und Frankreich. Acta des dritten Internationalen Hamann-Colloquiums im Herder-Institut zu Marburg a.d.L. 1982. Hg. v. Bernhard Gajek. Frankfurt a.M. u. a. 1982, 11–24.

Rohls, Jan: Protestantische Theologie der Neuzeit I. Die Voraussetzungen und das 19. Jahrhundert. Tübingen 1997.

Schmidt, Jochen: Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750–1945. 2 Bde. Darmstadt 1988.

Unger, Rudolf: Hamann und die Aufklärung. Studien zur Vorgeschichte des romantischen Geistes im 18. Jahrhundert. Bd. 1. Darmstadt 1963, 213–233.

Veldhuis, Henri: Ein versiegeltes Buch. Der Naturbegriff in der Theologie J.G. Hamanns (1730–1788). Berlin u. a. 1994, 128–132.

Willer, Stefan: „Ein geschickter Gebrauch dieser massoretischen Zeichen“. Philologische Schriftbildlichkeit am Beispiel Johann Georg Hamanns, in: Schrift. Kulturtechnik zwischen Auge, Hand und Maschine. Hg. v. Gernot Grube. München 2005, 357–373.

Gideon Stiening

L'Homme Machine

V: Julian Offray de La Mettrie

E: vermutlich 1747

D: Leiden 1747/1748

La Mettries (1709–1751) vielgeschmähte Schrift *L'Homme Machine* erschien erstmals anonym im Jahre 1747, vordatiert auf 1748. Verlegt wurde sie von Elie Luzac (1721–1796) in Leiden, Holland. Dort war man Fragen der Zensur betreffend nachsichtiger als in Frankreich, und nachdem La M. zuvor in Frankreich andere Schriften veröffentlicht hatte, die einigen Anstoß erregten, konnte er dort als Autor nicht weiter tätig sein und floh nach Holland. Auch der Umstand, dass er anonym publizierte, schützte ihn kaum; zu schnell entlarvte man ihn als deren Verfasser. So hatte er in der *Histoire naturelle de l'âme* (1745) die Seele dem Gebiet der Naturgeschichte zugeordnet, was nicht nur von der Kirche als „ketzerisches Unterfangen“ (Becker 2009, VIII) betrachtet wurde, welche alle Angelegenheiten der Seele zu klären für sich beanspruchte. Die Publikation wurde „vom Henker öffentlich verbrannt, gemeinsam mit der – anonym im gleichen Jahr erschienenen – Schrift über die Wollust, *La Volupté*“ (ebd., IX). In *Politique du médecin de Machiavel* (1746) brachte er seine Erfahrungen mit ärztlichen Praktiken in Militärkrankenhäusern zum Ausdruck und klagte renommierte Mitglieder der Pariser Ärzteschaft an, weniger um ihre Patienten als vielmehr um die Mehrung des eigenen Wohlstands bemüht zu sein (vgl. Sutter 1988, 115). Doch auch in Holland war man nach der Veröffentlichung des *L'Homme Machine* nicht länger gewillt, La M. weiter Schutz zu bieten, und er ging, unterstützt von Luzac und Maupertuis (1698–1759), einem langjährigen Bekannten von La M. und damaligen Präsidenten der Berliner Aka-

demie der Wissenschaften, nach Potsdam an den Hof von Friedrich II. (1712–1786).

Als Mediziner und Philosoph verhandelte La M. in *L'Homme Machine* zeitgenössische theoretische Diskurse beider Disziplinen über den menschlichen Körper und der damit verbundenen Leib-Seele-Thematik auf der Grundlage eines mechanistischen Weltbildes, die ihm als Boerhaave-Schüler geläufig waren. Allerdings distanzierte er sich von dessen deistischer Grundhaltung und überführte sie in eine antimetaphysisch und materialistisch orientierte Position, indem er den ganzen Menschen, d. h. den Körper und die Seele des Menschen, unter die Maschinenmetapher subsumierte. Damit erhielt die Seele eine funktionalistische Materialität; für La M. war sie derjenige Teil, der, im Gehirn lokalisiert, das Zusammenspiel sinnlicher Eindrücke mit dem Körper organisierte und mit demselben in einem funktionalen Zusammenhang stand: „L'Ame & le Corps s'endorment ensemble. A mesure que le mouvement du sang se calme, un doux sentiment de paix & de tranquillité se répand dans toute la Machine; l'Ame se sent mollement s'appesantir avec les paupières & s'affaïsser avec les fibres du cerveau: elle deviant ainsi peu à peu comme paralitique, avec tous les muscles du corps.“ (La Mettrie 1960, 153) Darüber hinaus waren für La M. alle Bestandteile der Seele, zu denen er auch Urteilsvermögen, das Denken und das Gedächtnis zählte, an die Kraft der Imagination gebunden und die Seele selbst mit dieser gleichzusetzen: „Mais toujours est-il vrai que l'imagination seule aperçoit; [...] et qu'ainsi c'est elle encore une fois qui est l'Ame, puisqu'elle en fait tous les Rôles.“ (Ebd., 165) Damit führte er den in der *Histoire naturelle de l'âme* dargelegten Gedanken weiter und löste die Seele einmal mehr aus dem christlichen Kontext heraus, auch, indem er

Begriffe wie Immaterialität oder Spiritualität verwarf (vgl. ebd.). Entsprechend kritisierte er die Monadenlehre der Leibnizianer und warf ihnen vor, dass diese eher die Materie spiritualisiert, denn die Seele materialisiert hätten (vgl. ebd., 149). Damit führte er außerdem zusammen, was Descartes (1596–1650) durch die Unterscheidung von *res cogitans* und *res extensa* getrennt hatte und bewertete dessen Vorgehen gar als strategischen Kunstgriff gegen die Theologen (vgl. ebd., 191).

Insgesamt betrachtet handelt es sich bei La M.s *L'Homme Machine* weniger um ein konsistentes theoretisches Modell des Menschen als Maschine als vielmehr um eine teilweise satirische Kompilation damals aktueller medizinischer und philosophischer Debatten zum Thema (vgl. Sutter 1988, 121). So ist La M. zwar einerseits geprägt durch Locke (1632–1704) und dessen Empirismus und nimmt die cartesische Zweisubstanzenlehre zum Ausgangspunkt seiner Überlegungen, durchsetzt seine Schrift aber immer wieder mit Angriffen und Anspielungen auf Erkenntnisse seiner Medizinerkollegen – und hier insbesondere Albrecht von Hallers (1708–1777), der ebenfalls bei Boerhaave (1668–1738) studiert hatte –, wie der vorangestellten Widmung des Werkes zu entnehmen ist.

Was die Druckgeschichte anbelangt, so war die Editio princeps bereits gegen Ende des Jahres 1747 im Umlauf, gefolgt von zwei weiteren Ausgaben im Jahr 1748, deren eine nur geringfügige Änderungen enthält und in der hauptsächlich typografische Fehler getilgt wurden. Vartanian, der 1960 die kritische Ausgabe des *L'Homme Machine* bestellt hat, geht davon aus, dass diese zweite die letzte, von La M. selbst revidierte Textfassung war und die Grundlage für alle weiteren, ab 1751 erschienenen Ausgaben bildete (vgl. Vartanian 1960, 137). Für seine 1751 veröffentlicht-

ten *Œuvres philosophiques* nahm La M. weitere Änderungen am Text vor; dieser diente Vartanian daher als Basis für seine Ausgabe. Die dritte im Jahr 1748 erschienene Textfassung offenbart umfangreichere Eingriffe in den Text, die in späteren Fassungen nicht mehr zu finden sind. Vartanian vermutet deshalb, es handle sich hierbei um Varianten, die nicht ausschließlich vom Autor selbst vorgenommen wurden (vgl. ebd., 138).

Direkt nach seinem Erscheinen löste La M.s Werk heftige Reaktionen aus. Die Kritik erstreckte sich über halb Europa und erfasste Vertreter verschiedener Schulen und Anschauungen gleichermaßen. Insbesondere in Deutschland hatte der *L'Homme Machine* eine starke Resonanz erfahren (vgl. Knabe 1978, 121 ff.). Das war einerseits La M.s Streitereien mit Haller geschuldet, über die in den *Göttingischen Gelehrten Anzeigen* (1739–1779) häufig berichtet wurde, und dürfte ebenso daran gelegen haben, dass La M. in Potsdam am Hofe Friedrichs II. weilte. Zu La M.s schärfsten Kritikern zählten neben Aufklärern wie Voltaire (1694–1778) auch Autoren, in deren Werken La M.s Einfluss deutlich zu spüren war, wie etwa Diderot (1713–1784) und d'Holbach (1723–1789) (vgl. Sutter 1988, 113). Stein des Anstoßes war zum einen die bereits erwähnte antimetaphysische Stoßrichtung La M.s sowie dessen Überzeugung, dass die Natur die einzig zulässige Religion sei (vgl. La Mettrie 1960, 179) und ebenso sein Eintreten für einen „materialistischen Monismus des Körpers [und der Seele] als Materie.“ (Rector 1988, 28 f.) Daneben warf man ihm Sittenwidrigkeit und Unmoral vor, und – so die Kritik von d'Holbach, den La M.s Abkehr von der Metaphysik und die Beschwörung der Natur kaum gestört haben dürften, da sich seine eigene Position in gerade diesen Punkten an die La M.s annäherte – „den Unterschied

zwischen Tugend und Laster geleugnet und damit dem Sittenverfall Vorschub geleistet zu haben.“ (Zit. nach Becker 2009, XI) Dass nun aber „der Materialismus alle Fragen der Moral suspendieren musste“, ist nach Rector einleuchtend, denn: „Über das Funktionieren der Maschine läßt sich nicht mit den Kriterien des Sittengesetzes rechten.“ (Rector 1988, 30) Allerdings übersieht Rector hier, dass d'Holbachs eigener Ansatz im *System der Natur* (1770) auf der Grundlage eines mechanischen Materialismus gründet, der mit einer „natürlichen Moral“ (Sutter 1988, 150) versehen ist. Dass aber der Vorwurf der fehlenden Moral ausgerechnet in Deutschland besonders ausgeprägt war, lag Rector zufolge an der breiten Akzeptanz der Leibniz'schen Metaphysik und an der „ästhetisch und moralphilosophisch akzentuierten Rezeption der englischen Aufklärung, also vor allem von Lockes Sensualismus und von der Moral-Sense-Theorie Shaftesburys und Humes“ (Rector 1988, 31). Durch sie waren insbesondere die Autoren des SuD beeinflusst, und so ist die ablehnende Haltung gegenüber dem Materialismus im Allgemeinen und La M. im Besonderen, die durch seinen skandalträchtigen Ruf noch begünstigt wurde, nicht weiter verwunderlich. Das findet seinen vermutlich schärfsten Ausdruck in der Profilierung La M.s durch den Religion und Christentum nahestehenden Johann Kaspar Lavater. In seinen *Physiognomischen Fragmenten zur Beförderung der Menschenkenntniß und Menschenliebe* (1775–1778) heißt es über La M.: „Spottgeist, Witzmuthwille, crasse, tiefende Sinnlichkeit möchte ich sagen. Das Gesicht steht da wie Satan unter den Kindern Gottes vor dem Herrn. Welche Viehheit, gefangen in den Stricken des Lügners und Mörders vom Anfang! Der unthetere Teil des Gesichts hat den letzten Tropfen von Religionsgefühl

für Wollust hingegeben.“ (Lavater 2002 [1775], 95)

Solcherlei Befunde zeigen an, wie sehr ein unvoreingenommener Blick auf La M.s Werk durch den ihm vorauseilenden Ruf verstellt war; ein Aspekt, von dem lange auch die wissenschaftliche Rezeption betroffen war, ehe La M.s Werk durch Hegel und Lange eine spätere Würdigung erfuhr (vgl. Becker 2009, XI).

Ein weiterer Aspekt, der die Akzeptanz des *L'Homme Machine* gerade bei den SuD-Autoren erschwert haben dürfte, war der etwas irreführende Titel, der den Anschein erweckte, eine abgeschlossene Theorie einer materialistischen und mechanistischen Determiniertheit des Körpers und des Geistes des Menschen als Maschine zu liefern. Obgleich zwar die Maschine als Metapher und Modell für Erklärungszusammenhänge von Welt und Mensch zum Zeitpunkt des Erscheinens des *L'Homme Machine* nicht unbedingt neu war, sondern bereits im 17. Jh. durch Newton (1642–1727) und Leibniz (1646–1716) und in dessen Gefolge durch Wolff (1679–1754) integraler Bestandteil philosophischer Reflexionen war und mit Descartes auch den menschlichen Körper betraf, waren die SuD-Autoren, und hier vor allen Dingen Lenz, skeptisch, was deren materialistische Ausprägung betraf, denn wie Rector feststellt: „Wenn der Geist, das Medium der Kritik, auf das immanente Funktionieren der Materie reduziert wurde, dann konnte das Gegebene niemals denkerisch transzendiert, geschweige denn real verändert werden.“ (Rector 1988, 29) In seinem für den SuD programmatischen Aufsatz *Über Götz von Berlichingen*, der mutmaßlich um 1774 entstanden ist und in dem Lenz um die Aufführung von Goethes *Götz von Berlichingen* (1773) geworben hat, heißt es: „Was bleibt nun der Mensch noch anders als eine vorzüglichkünstliche kleine Maschine, die

in die große Maschine, die wir Welt, Weltbegebenheiten, Weltläufe nennen besser oder schlimmer hineinpaßt. Kein Wunder, daß die Philosophen so philosophieren, wenn die Menschen so leben.“ (WuB 2, 637; vgl. Luserke 2010, 162f.) So war für Lenz durch eine solche Konzeption des Menschen als künstlicher kleiner und der Welt als großer Maschine verunmöglicht, was für ihn oberste Priorität besaß: das selbstbestimmte Handeln (vgl. Luserke 2010, 120f.). Die materialistische Philosophie lieferte somit für Lenz gerade durch den Rückgriff auf das Maschinenbild das theoretische Fundament für eine Lebensweise, die eine passive Angepasstheit an gegebene Bedingungen stützte, anstatt sie kritisch zu reflektieren. Daher war ihm an der Aufführung des *Götz* besonders gelegen, verkörperte doch gerade dieser den Typus des tatkräftigen und handlungsfähigen Menschen, der sich als literarisches Vorbild für gesellschaftliches Handeln besonders gut eignete.

Allerdings ist die Metapher der Maschine bei La M. differenzierter zu betrachten. La M. war nicht daran gelegen, den Menschen als eine vollkommen mechanisierte Lebensform zu konzipieren, der kein Handlungsfreiraum gelassen wird. Vielmehr ging es ihm um eine Art „Entwurf zu einer materialistischen Anthropologie“, in deren Mitte die „Behauptung einer materiellen psychophysischen Einheit des lebendigen Menschen“ stand. (Sutter 1988, 121) In diesem Sinne betonte er eher die Selbstbestimmtheit, indem er dem Menschen ein sich selbst bewegendes Prinzip unterstellte, in dem durch das Zusammenspiel von Körper und Seele das Denken, Urteilen, Fühlen und Handeln – und explizit auch das moralische Handeln – im Einklang stehen (vgl. La Mettrie 1960, 180).

Der Rekurs auf die Maschinenmetapher erlaubte ihm dabei, einerseits sowohl philo-

sophische als auch medizinische Wissensbestände zusammenfassend zu erörtern und andererseits die verschiedenen Positionen kommentierend abzuschreiten. Vermutlich ist er aufgrund des Titels seines Werks in umgekehrter Weise ähnlich missverstanden worden wie d'Holbach seinerzeit, über dessen *System der Natur* sich Goethe noch rückblickend negativ geäußert hatte (vgl. Lange 1974, 424). Ebenso dürfte das ein Grund dafür sein, dass sein Entwurf gerade auch deshalb in der wissenschaftlichen Rezeption lange in die Tradition der künstlichen Maschinenmenschen eingereiht worden ist, was aber inzwischen differenzierter betrachtet wird (vgl. Sutter 1980, 136; Fleig 2002).

Werke

Französische Ausgaben: La Mettrie, Julien Offray de: *L'Homme Machine*. A Leyde, De l'Imp. D'Elie Luzac, Fils, 1748. – *La Mettrie's L'Homme Machine*. A Study In The Origins Of An Idea. Critical Edition with an introductory Monograph and Notes by Aram Vartanian. Princeton 1960. – *L'homme machine*. Edition présentée et établie par Paul-Laurent Assoun. Paris 1981.

Deutsche Übersetzungen: La Mettrie, Julien Offray de: *Der Mensch eine Maschine*. Übersetzt, erläutert und mit einer Einleitung über den Materialismus versehen v. Adolf Ritter. Leipzig 1875. – *Der Mensch eine Maschine*. Übersetzt, mit einer Vorrede und mit Anmerkungen versehen v. Max Brahn. Leipzig 1909. – *Der Mensch eine Maschine*. Aus dem Französischen. Übersetzt v. Theodor Lücke. Nachwort u. Anmerkungen v. Manfred Starke. Leipzig 1965. – *Der Mensch als Maschine*. Aus dem Französischen übersetzt und mit einem Essay v. Bernd A. Laska. Nürnberg 1985. – *Die Maschine Mensch*. Übersetzt u. hg. v. Claudia Becker. Hamburg 2009. – *L'Homme Machine*. *Der Mensch eine Maschine*. Aus dem Französischen übersetzt v. Theodor Lücke mit einem Nachwort v. Holm Tetens. Stuttgart 2015.

La Mettrie, Julien Offray de: *Histoire naturelle de l'âme*. La Haye 1745. – *La Volupté*. o.O. 1745. – *Politique du médecin de Machiavel, ou Le chemin de la fortune ouvert aux médecins / ouvrage réduit en forme de con-*

seils par le Doct. Fum-Ho-Ham, et traduit sur l'original chinois. Amsterdam 1746. – *L'Homme plante*. Potsdam 1748. – *Les Animaux plus que machines*. Berlin 1750. – *Anti-Sénèque ou le souverain bien*. Amsterdam 1751. – *Œuvres philosophiques*, 3 Bde. Londres 1751.

Lavater, Johann Kaspar: *Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und der Menschenliebe*. Bd. 1. Zürich 1775 (Nachdruck Hildesheim 2002).

Lenz, Jakob Michael Reinhold: WuB 2, 637–641.

Forschung

Baruzzi, Arno (Hg.): *Aufklärung und Materialismus im Frankreich des 18. Jahrhunderts*. La Mettrie – Helvétius – Diderot – Sade. München 1968.

Baruzzi, Arno: *Mensch und Maschine*. München 1973.

Bergmann, Ernst: *Die Satiren des Herrn Maschine: Ein Beitrag zur Philosophie- und Kulturgeschichte des 18. Jahrhunderts*. Leipzig 1913.

Fleig, Anne: *Automaten mit Köpfchen. Lebendige Maschinen und künstliche Menschen im 18. Jahrhundert*, in: *Grenzverläufe. Der Körper als Schnitt-Stelle*. Hg. v. Annette Barkhaus u. Anne Fleig. München 2002, 117–130.

Jauch, Ursula Pia: *Jenseits der Maschine. Philosophie, Ironie und Ästhetik bei Julien Offray de La Mettrie*. München 1998.

Jauch, Ursula Pia: *Herr Maschine im Jenseits von Gut und Böse. La Mettrie in Potsdam*, in: *Hofkultur und aufgeklärte Öffentlichkeit. Potsdam im 18. Jahrhundert im europäischen Kontext*. Hg. v. Günther Lottes u. Iwan D'Aprile. Berlin 2006, 233–244.

Knabe, Peter-Eckhard: *Die Rezeption der Französischen Aufklärung in den Göttingischen Gelehrten Anzeigen (1739–1779)*. Frankfurt a.M. 1978.

Kondylis, Panajotis: *Die Aufklärung im Rahmen des neuzeitlichen Rationalismus*. Hamburg 2002.

Lange, Friedrich Albert: *Geschichte des Materialismus und Kritik seiner Bedeutung in der Gegenwart [1866]*. Hg. v. Alfred Schmidt. 2 Bde. Frankfurt a.M. 1974.

Luserke, Matthias: *Sturm und Drang. Autoren – Texte – Themen*. Bibliographisch ergänzte Ausgabe. Stuttgart 2010.

Pflug, Günther: J.O. de La Mettrie und die biologischen Theorien des 18. Jahrhunderts, in: *DVjs* 27 (1953), 101–111.

Rector, Martin: La Mettrie und die Folgen, in: Willkommen und Abschied der Maschinen. Literatur und Technik – Bestandsaufnahme eines Themas. Hg. v. Erhard Schütz. Essen 1988, 23–41.

Sutter, Alex: Göttliche Maschinen. Die Automaten für Lebendiges bei Descartes, Leibniz, La Mettrie und Kant. Frankfurt a.M. 1988.

Annette Ripper

**Leben und Tod Sebastian Silligs.
Erster Theil. Ein Roman für
allerley Leser zur Warnung nicht
zur Nachfolge**

V: Heinrich Leopold Wagner

E: Winter 1775/1776

D: Frankfurt a.M. 1776

Der erste Teil des Fragment gebliebenen Romans *Leben und Tod Sebastian Silligs* stellt das einzige größere erzählerische Werk von H.L. Wagner dar. W. schrieb diesen Roman im Winter 1775/1776 (vgl. Genton 1981, 213); der Roman erschien 1776 anonym und ohne Verlagsangabe. Einem Brief an seinen Förderer, den Karlsruher Hofrat Friedrich Dominicus Ring (1726–1809), vom 5. 6. 1776 ist zu entnehmen, dass der Roman von Johann Gottlieb Garbe in Frankfurt verlegt wurde (zit. nach ebd., 404).

In *Sebastian Sillig* entwirft W. ein sehr lebensnahes Bild der bäuerlichen Gesellschaft eines kleinen Dorfes, das im Südwesten Deutschlands in der Nähe Frankreichs angesiedelt ist. Der Fokus der Handlung liegt vor allem auf der Beschreibung des Dorfalltags – von dem Leben und Tod der Romanfigur Sebastian Sillig wird im ersten Teil nur die Geburt erwähnt. Im Mittelpunkt steht hingegen dessen Vater, der Dorfwirt und Oberschulze Jakob Sillig, der zugleich Bauer ist. Um die-

sen gruppieren sich die übrigen Figuren, wie dessen schwangere Frau Margarethe, der Arzt Blink, die Hebamme, der Kunstgärtner Meister Joseph, Pastor Matzkopf, der als einziger überwiegend negativ gezeichnet ist, der Bürgermeister und der Gemeinsof, der Knecht Hans sowie die Magd Marie Ließ (vgl. Sauder u. Weiß 1991, 91). Die Handlung des ersten Teils umfasst nur knapp vier Tage und lässt sich leicht zusammenfassen: Begonnen wird mit einem Gespräch zwischen Jakob Sillig und seiner hochschwangeren Frau Margarethe darüber, dass Sillig seinen zukünftigen Sohn als Pfarrer erziehen wissen möchte; den Einwand seiner Frau, es könnte auch ein Mädchen werden, weist er mit „patriarchalischem Zorn“ (Voit 1990, 4) von sich und besteht in aller Borniertheit weiter auf einen männlichen Nachfolger, was wiederum dazu führt, dass die erst in drei Wochen anstehende Geburt vorzeitig eintritt. Es erscheint wie eine Ironie des Schicksals, als die Hebamme die ‚frohe‘ Botschaft der Geburt eines Mädchens überbringt, woraufhin der Oberschulze Sillig ein heftiges Donnerwetter von sich gibt, was sich jedoch schnell wieder beruhigt, als er erfährt, dass dem Mädchen ein Zwillingbruder, Sebastian, gefolgt ist. Voller Freude über diese Nachricht schickt er am nächsten Morgen seinen Knecht Hans aus, um auf dem benachbarten Markt Wiegen, Windeln und Kinderwäsche zu besorgen. Hans folgt dem Auftrag seines Herren, trifft auf der Heimfahrt jedoch die Magd Marie Ließ, mit der er so heftig schäkert, dass er mit seinem Wagen samt Inhalt in einen Graben stürzt und mit völlig verschmutztem und ramponiertem Einkauf zurückkehrt. Folglich können die geplante Kindstaufe und der Gevattertrunk mit dem Pfarrer und den als Paten geladenen Dorfhonoratioren nicht stattfinden und müssen um einen Tag verschoben werden. Die Handlung

des ersten Teils endet damit, dass Sillig am Morgen nach dem Taufessen unerwartet verhaftet wird. Dem ging voraus, dass sich dieser einige Zeit zuvor mit Mut und List, „der Soldatenpresserei des Fürsten als Handlanger zu dienen“ (ebd., 4), widersetzt hatte.

Der Roman ist in 34 Episoden gegliedert, die fast durchweg dialogisch konzipiert sind und sich auf drei Abschnitte verteilen, denen mit der ersten und zweiten Episode zwei Vorreden (*1. Ein paar Worte über den Titel; 2. Etwas wenigens über die Form dieses Romans*) vorangestellt sind. Der Roman besticht weniger durch eine spannungsgeladene Handlung, auch die Visualisierung des Schauplatzes wird an mehreren Stellen eher bühnenbildhaft skizziert. Die Handlung spielt fast ausnahmslos in Jakob Silligs Haus und dabei größtenteils in der Wirtsstube. Ähnlich verhält es sich mit den wenigen Ereignissen wie der Geburt des Titelhelden, welche nicht direkt, sondern durch Berichte und Reaktionen anderer Figuren erzählt werden (vgl. ebd., 5). Insgesamt wird mehr an ein dramatisches Szenario fürs Theater erinnert als an ein großes erzähltechnisches Werk. Auch das Auftreten der Figuren wirkt in der Wirts- und Wohnstube wie auf einer Bühne (vgl. Sauder u. Weiß 1991, 91). An mehreren Stellen bestätigt sich, dass W.s vorrangige Stärke im Drama zu finden ist: So weiß W. die Beziehungen der Honoratioren, die sich beim Kindertaufschmaus versammeln, „mit der sicheren Hand des Dramatikers zu skizzieren“ (ebd.). Bemerkenswert ist, dass es sich bei den Figuren im Roman in demselben Maße um ‚gemischte Charaktere‘ handelt wie in W.s Dramen; zugleich ein für den SuD spezifisches Merkmal. Dabei sind die Figuren in *Sebastian Sillig* mehr als bloße ‚Typen‘ – jedem von ihnen verleiht W. ein eigenes Profil, indem er ihre Tugenden und

Mentalitäten hervorhebt und das Verhalten der einzelnen Figur, das aus ihrer jeweiligen Position im sozialen Gefüge resultiert, plausibilisiert (vgl. Voit 1990, 5; Sauder u. Weiß 1991, 91). Dabei setzt W. Sprache gezielt als Mittel ein, um die Charaktere zu differenzieren. So erhalten selbst Nebenfiguren bei ihm eine „sprachliche Physiognomie“ (Voit 1990, 6), die ihren Stand und ihr Temperament reflektiert. Vor allem durch die Verwendung des Dialekts als Literatursprache wird den Figuren Authentizität verliehen, zugleich fungieren sie als Sprachrohr ihrer Schicht. In diesem Zusammenhang ist der Monolog der Magd Marie Ließ im pfälzisch-elsässischen Dialekt hervorzuheben, „was bei Wagner keineswegs aufgesetzt, sondern vielmehr wohl motiviert und authentisch wirkt.“ (Sauder u. Weiß 1991, 91f.) So gelingt es W., „einen – wie ihm auch seine Kritiker zugestehen – farbigen und lebensnahen Einblick in das Leben einer Dorfgesellschaft zu vermitteln“, was nicht zuletzt auf seine „Dialoggestaltung und [seine] Kunst, Charaktere mit wenigen Strichen zu profilieren“, zurückzuführen ist. (Voit 1990, 5)

Der Roman ist auf zwei verschiedenen Erzählebenen aufgebaut, die miteinander verzahnt sind: In den Handlungsverlauf ist ein durchgehender Erzähler-Leser-Dialog eingebettet, der mit längeren episch-deskriptiven Einschüben als ein strukturbestimmendes Formelement im Roman fungiert (vgl. ebd., 4 u. 6). In solchen narrativen Exkursen zeigt W., „daß er auch über ein durchaus beachtliches Talent als humoristischer und satirischer Erzähler verfügt“ (ebd., 6). Dabei überzeugt der Erzähler, indem er mit den Figuren sympathisiert, gleichzeitig aber ihre Schwächen nicht verschweigt; so etwa bei der Figur des Vaters, die, ähnlich wie Martin Humbrecht in dem bürgerlichen Trauerspiel *Die Kindermörderin*

(1776), ambivalent gezeichnet ist: Jakob Sillig stellt einerseits den Haustyrannen dar, der nach Patriarchenart die ihm unterstehenden Figuren drangsaliert; zugleich vermag er auch Herz zu zeigen und Mut zu beweisen, wenn es darum geht, seinen Knecht Hans trotz dessen Malheur wieder einzustellen oder sich gegen den fürstlichen Befehl für die Bewohner des Dorfes einzusetzen (vgl. Sauder u. Weiß 1991, 91). Daneben bildet eine Besonderheit des Romans die Leserschaft, die W. fokussiert. In aller Deutlichkeit bringt er in der Vorrede die Intention seines Projektes zum Ausdruck: Er „schreibe für *allerley Leser*, vorzüglich aber für diejenigen, für die mancher es vielleicht nicht der Mühe werth hält zu schreiben – und für die doch eigentlich heut zu Tag geschrieben werden sollte – für den Mittelmann, den wohlhabigen Bürger, der im Schooß seiner Familie gerne die langen Winterabende bey einer Pfeife Toback und einem unterhaltenen Buche vertreiben würde, wenn er nur eins hätte, das er an die Stelle seines vom öftern Blättern schon halb zerrißnen Robinsons setzen könnte“ (Wagner 1991, 8). In diesem Statement zeigt sich „nicht Koketterie eines Intellektuellen, sondern ein Versprechen, das der Roman einzulösen sich bemüht“ (Sauder u. Weiß 1991, 90). Dass er einen Roman für den „Mittelmann“ zu schreiben versucht, hat W. explizit auch in seinen Briefen an den Freund Maler Müller erwähnt. Am 22. 10. 1776 schreibt er diesem: „Hier mein Lieber erhältst Du einen *Sillig*, sieh wie er Dir behagt, bedenke aber auch, dass er nicht für Dich und unseres Gleichen geschrieben ist“ (zit. nach Schmidt 1879, 151). Daneben bringt W. in seiner zweiten Vorrede selbstbewusst und offensiv seinen freiheitlichen Anspruch zum Ausdruck, nach Belieben und entgegen vorherrschender Erwartungen an das Romangenre die Möglichkeiten zur ‚Gattungsmischung‘ nutzen zu

wollen: „Ich werde mich an gar keine Form binden, Briefe, Selbstgespräche, Erzählung, Dialog werden jedesmal nach Beschaffenheit der Sachen mit einander abwechseln; ich stehe so gar nicht davor, ob ich nicht hier und da ganze Scenen dramatisch – das heist nach meinen Begriffen anschauend – darstellen werde“ (Wagner 1991, 9). Dabei gelingen W. sowohl die dialogischen Passagen als auch die erzählenden Teile (vgl. Sauder u. Weiß 1991, 93).

Über die zeitgenössische Beurteilung des Romans ist nichts bekannt, sieht man von zwei Rezensionen ab. So verurteilte der spätere herzoglich Holstein-Oldenburgische Leibarzt Heinrich Matthias Marcard (1747–1817) den Roman 1777 in der *Allgemeinen deutschen Bibliothek* (vgl. ebd., 89 u. 96), vor allem der „Armeleutegeruch“ (ebd., 89) missfiel ihm stark: „Wer Lust hat, Bauern in der Schenke schwatzen, eine Landobrigkeitsperson, die zugleich auch eine Bierschenke hält, sich mit der Hebamme herumschelten, und eine Magd ihre Liebes- und Unglücksgeschichte in, Gott weis was vor einem, unverständlichen Dialekte erzählen zu hören, der kann hier seine Lust büßen“ (Marcard 1777, 255). Eine weitere Besprechung findet sich von Schubart in der *Teutschen Chronik* von 1776, der gegen das Sujet des Romans nichts einzuwenden hat, wohl aber gegen die Art der Darstellung. Gemeint ist „die Sternische Methode, über 2. Zeilen Geschichte 6. Seiten wegzuräsoniren“ und „zu tristramschandisiren“. (Schubart 1776, 311) Schubart verweist hier auf die Nachahmung W.s der Erzähltechnik und ausschweifenden Erzählweise aus Laurence Sternes (1713–1768) *Leben und Ansichten von Tristram Shandy* (1759–1767). Wenngleich er dazu aufruft, den Roman fortzusetzen, da W. „Sprache und Sitte verstehe“, „seine Charaktere gut fasse“ und

„man wünschte, gleich den zweyten Theil bey der Hand zu haben, um fortlesen zu können“, fügt er dennoch hinzu: „Aber um Gotts willen verschon' uns der Herr mit dem unausstehlichen Gewäsche, das Nachahmung Sternes seyn soll, und im Grunde unerträglich, als Weibergeklatsch ist“. (Ebd., 312) Die Tatsache, dass es weder die Fortsetzung des Romans gab noch Nachdrucke oder Neuauflagen, lässt auf keine positive Aufnahme der Zeitgenossen schließen.

In der Forschung ist dem Roman weit weniger Beachtung geschenkt worden als dem im selben Jahr erschienenen Drama *Die Kindermörderin*, das als W.s wichtigstes Werk gilt. Zunächst gerät *Sebastian Sillig* in völlige Vergessenheit, bis er im Rahmen der ersten W.-Monografie (1875, ergänzende Aufl. 1879) von Erich Schmidt wiederentdeckt wird. Dieser kann für seine erste Fassung 1875 selbst kein Exemplar einsehen, sodass er sich auf die Rezension von Marcard in der *Allgemeinen deutschen Bibliothek* stützt. Für die zweite, völlig überarbeitete Fassung seiner Arbeit von 1879 ist es Schmidt mit der Hilfe seines Schweizer Kollegen Ludwig Hirzel geglückt, ein anderes Exemplar zu beschaffen, sodass ihm die Möglichkeit gegeben war, den Roman zu lesen, was dessen Beurteilung jedoch nicht zu Gute kommt: Schmidt, der in W. generell einen Autor „dritten und vierten Ranges“ (Schmidt 1879, VI) sieht, bezeichnet den Roman als „vollständiges Fiasco“ (ebd., 109). Besonders jener Aspekt, der in späteren Arbeiten gelobt wird, missfällt Schmidt aufs Äußerste, er stört sich vor allem an dem „rohe[n] Realismus in Form und Inhalt“; man meine, „den Qualm eines Dorfkrugs und üblen Stallgeruch zu spüren“. (Ebd., 106) Schmidts Urteil dominiert lange Zeit das W.-Bild in der Forschung, damit einher geht auch die abwertende Haltung gegenüber dessen Roman-

fragment. Mit der Untersuchung des DDR-Literaturwissenschaftlers Wolfgang Friedrich kommt es 1959 zu einer ersten Neubewertung des Romans, der vorrangig die realistischen Qualitäten sowie sozialkritische Tendenzen in den Blick nimmt. Eine erste tiefgreifende Interpretation liefert die Arbeit von Elisabeth Genton (1981) in ihrer auf detaillierten Quellenstudien basierenden W.-Monografie. Auch Friedrich Voit beklagt in seinem Aufsatz (1990), dass „der Roman lange, zu lange einer sich selbst perpetuierenden literaturhistorischen Mißachtung anheim [fiel]“ (Voit 1990, 2), und arbeitet vorrangig die Qualitäten auf der narrativen Ebene heraus. Für Voit hat „kein Stürmer und Dränger [...] die Welt und Mentalität der kleinen Leute in ihrer Differenziertheit facettenreicher porträtiert als Wagner“ (ebd., 14). 1991 erscheint der Roman als Neudruck, herausgegeben von Gerhard Sauder und Christoph Weiß. Ersterer hatte bereits 1979 einen Aufsatz über W.s Zeit als Hofmeister in Saarbrücken veröffentlicht, in der W. die dort gemachten Erfahrungen mit der Regierungspraxis des Fürsten verarbeitet hatte. Im Roman geht mit der Verhaftung Jakob Silligs im dritten Abschnitt die Schilderung des korrupten Staatswesens im Herzogtum, in dem das Dorf angesiedelt ist, einher. Die dahinterstehende Kritik W.s zielt auf die Mätressen- und Intrigenwirtschaft in einem Duodezfürstentum, die zur Zeit W.s nicht nur als typisch gelten darf, sondern die W. auch selbst als Hofmeister erlebt hat. Dabei beinhaltet seine Beschreibung „eine sozialkritische Schärfe und Direktheit, wie man sie in der Literatur dann erst wieder in Schillers *Kabale und Liebe* findet“ (ebd., 7). Seit dem Neudruck des Romans 1991 stagniert die Forschung zu *Sebastian Sillig*. Dabei bleibt der Aspekt der vermeintlichen ‚Weitschweifigkeit‘ des Romans, auf den auch Schubart,

Schmidt und Voit kritisch hinweisen, hartnäckig bestehen, wenngleich Sauder und Weiß dem entgegenhalten, dass „die Digressivität das konstituierende Element des Romans ist, daß nicht Abschweifungen einfügt, sondern aneinandergereiht werden“ (Sauder u. Weiß 1991, 93). Beide sehen in W. „ein[en] Vorläufer des großen Jean Paul“ (ebd.) und resümieren, dass W. bei seinem Versuch, einen Roman für den ‚Mittelmann‘ zu schreiben, keinen anspruchslosen Unterhaltungsroman liefere, da er weder auf seine literarischen Fähigkeiten verzichte noch seine eigenen Ansprüche verleugne (vgl. ebd.).

Werke

[Wagner, Heinrich Leopold:] *Leben und Tod Sebastian Silligs. Erster Theil. Ein Roman für allerley Leser zur Warnung nicht zur Nachfolge.* Frankfurt u. Leipzig 1776. Neudruck mit einem Nachwort hg. v. Gerhard Sauder u. Christoph Weiß. St. Ingbert 1991.

Marcard, Heinrich Matthias: [Rez.], in: *Allgemeine deutsche Bibliothek*. Bd. 30, 1 St. (1777), 255.

Schubart, Christian Friedrich Daniel: „Literatur“, in: *Teutsche Chronik*. 3. Jg., 39. St., 13. 5. 1776, 311 f.

Forschung

Friedrich, Wolfgang: *Ein vergessener Roman der Sturm-und-Drang-Zeit*, in: *Weimarer Beiträge* 5.1 (1959), 562–567.

Genton, Elisabeth: *La vie et les opinions de Heinrich Leopold Wagner (1747–1779)*. Frankfurt a.M. 1981.

Michelsen, Peter: *Laurence Sterne und der deutsche Roman des achtzehnten Jahrhunderts*. 2., durchgesehene Aufl. Göttingen 1972.

Sauder, Gerhard: *Kein Sturm und Drang in Saarbrücken. Heinrich Leopold Wagners Hofmeisterzeit*, in: *Saarheimat*, Heft 3–4 (1979), 57–62.

Sauder, Gerhard u. Christoph Weiß: *Nachwort*, in: Wagner, Heinrich Leopold: *Leben und Tod Sebastian Silligs. Erster Theil. Ein Roman für allerley Leser zur Warnung nicht zur Nachfolge.* Frankfurt u. Leipzig 1776. Neudruck mit einem Nachwort hg. v. Gerhard Sauder u. Christoph Weiß. St. Ingbert 1991, 89–97.

Schmidt, Erich: *Nachträge zu Heinrich Leopold Wagner*, in: *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur* 1876, 372–385.

Schmidt, Erich: *Heinrich Leopold Wagner, Goethes Jugendgenosse*. Jena 1875. 2. völlig umgearbeitete Aufl. Leipzig 1879.

Voit, Friedrich: „Ein Roman für allerley Leser“? Zu Heinrich Leopold Wagners Romanfragment *Leben und Tod Sebastian Silligs*, in: *A Journal of Germanic Studies Seminar* 1 (1990), 1–15.

Lisa Wille

Lenore

V: Gottfried August Bürger

E: 1773

D: Göttingen 1773

Die Ballade in 32 jambischen Achtheilern (vgl. Schöne 1964, 197), entstanden 1773 und im *Göttinger Musenalmanach auf das Jahr 1774* erstmals gedruckt, erzählt die Geschichte Lenores, einer jungen Frau, die nach „Prager Schlacht“ (Bürger 1987, V. 6) und endlich erfolgtem Friedensschluss – Verweise auf das Ende des Siebenjährigen Krieges 1763 (vgl. Schöne 1964, 198) – unter den heimkehrenden Kriegersleuten Wilhelm, ihren Geliebten, zu finden hofft. Die Vergeblichkeit ihrer Suche stürzt sie in Verzweiflung: „O Mutter! Was ist Seligkeit? / O Mutter! Was ist Hölle? / Bei ihm, bei ihm ist Seligkeit, / Und ohne Wilhelm Hölle! – / Lisch aus, mein Licht, auf ewig aus! / Stirb hin, stirb hin in Nacht und Graus! / Ohn’ ihn mag ich auf Erden, / Mag dort nicht selig werden.“ (V. 81–88) Bei Einbruch der Nacht erscheint der vermeintlich Tote an ihrer Kammertür, um sie zu holen. Und trotz eines ersten Zögerns schwingt sie sich zu ihm aufs Pferd: „Ach! wolltest hundert Meilen noch / Mich heut in’s Brautbett’ tragen?“ (V. 129 f.) In wildem Ritt ziehen „Anger, Heid’ und Land“

(V. 155), „Dörfer, Städt' und Flecken“ (V. 188), „Himmel und Sterne“ (V. 212) an ihnen vorüber. Ein Leichenzug, den ein junger Ehemann seiner zu früh verstorbenen Ehefrau ausrichtet, kreuzt ihren Weg, „Gesindel“ (V. 198) heftet sich an ihre Fersen. Der Morgen scheint schon heraufzuziehen, als „Roß und Reiter“ (V. 208) auf einen Friedhof zusprennen. Ein Gertenschlag öffnet das Portal, beim Ritt über die Gräber fällt die Maske: „Des Reiters Koller, Stück für Stück, / Fiel ab, wie mürber Zunder. / Zum nackten Schädel ward sein Kopf; / Sein Körper zum Gerippe; / Mit Stundenglas und Hippe“ (V. 234–240). Das Pferd versinkt, „Lenores Herz, mit Beben, / Rang zwischen Tod und Leben“ (V. 247 f.). Geister tanzen im Kreis, und ihr Geheul beschließt das Gedicht: „Geduld! Geduld! Wenn's Herz auch bricht! / Mit Gott im Himmel hadre nicht! / Des Leibes bist du ledig; / Gott sei der Seele gnädig!“ (V. 253–256)

Das dramatische Geschehen, das Lenore innerhalb von 24 Stunden in die „Ferne“ (V. 210), ja in den Abgrund führt, hält den sich vollziehenden „Paradigmenwechsel“ fest, „die Ablösung des orthodoxen durch das säkularisierte Weltbild“ (Grimm 1988, 80 f.). Sieht Staiger in der Ballade die „göttliche Strafaction“ am Werke, die die Titelfigur durch ihre „Gotteslästerung“ auf sich zieht (Staiger 1963, 76), deutet Schöffler das Geschehen umgekehrt als „Zerfall eines Gottesglaubens“ (Schöffler 1956, 94). Grimm folgert: „Die Verabsolutierung des irdischen Liebesglücks gilt als Konsequenz einer Säkularisationsbewegung, die sich im Privatbereich als Hybris manifestiert.“ (Grimm 1988, 79) Schöne versteht Lenore hingegen als „grauenhaft irreführende Liebende“, als „grenzenlos liebendes Herz“, das einer Versuchung erliegt, „deren Gewalt das moralische Urteil zertrümmert“. (Schöne 1964, 209 f.) Der Gegensatz dieser

Auffassungen kulminiert in der Deutung der Schlusstrophe. Kreistanz und Geistergeheil erscheinen entweder als „göttliche Sprachrohre“ oder als „höllischer Geisterschwarm“. (Grimm 1988, 80) Um „die Einheit der Ballade zu bewahren“, schlägt Grimm vor, „Lenores Gespensterritt“ als „Traumarbeit“ zu begreifen, „in der sie das rational nicht Bewältigte anzunehmen versucht.“ (ebd., 85)

Die epochemachende Ballade ist ein Schlüsseltext des SuD. Bürger selbst sah, so Schöne, „seine ‚ganz eigene Erfindung‘ [...] in einer Überformung der überlieferten Balladenfabel durch die Ebene einer in der Dichtung fruchtbar werdenden religiösen Sprache“ (Schöne 1968, 210). Das angeblich aus einer mündlichen Quelle stammende „Spinnstubenlied“ (Häntzschel 1987, 1212) über den Wiedergänger steht gleichzeitig im Kontext der vor allem durch Johann Gottfried Herder geprägten Rezeption von Thomas Percys (1729–1811) *Reliques of Ancient English Poetry* (1765) im deutschen Sprachraum und der Diskussion um *Ossian und die Lieder alter Völker* (vgl. Elschenbroich 1982). Sie sichert B. den Durchbruch auf dem literarischen Markt, auch wenn dieser ambivalent ist: „Der verdammte Bürger mit seiner Lenore hat mein ganzes Nervensystem eine Nacht hindurch erschüttert, und dem Bonstetten ist, als er um die Mitternachtsstunde las und plötzlich die Tür aufsprang, das Buch aus der Hand gefallen, und alle Haare sind ihm gen Berg gestiegen“ (zit. nach Staiger 1963, 75 f.). Die Wiener Zensur zieht den *Göttinger Musenalmanach auf das Jahr 1774* ein (vgl. Häntzschel 1987, 1212). Im Rückblick erscheint der Text als Verdikt auf B.s Zukunft als Autor: „Mit und seit der *Lenore* von 1773 wird B. zum Epigonen seiner selbst, weil der ästhetische Ansatz innovativ und anachronistisch zugleich ist.“ (Braungart 2005, 45 f.) Die Ballade entstand

in enger, sich über fünf Monate hinziehender „Gruppenarbeit“ (Braungart 2005, 48) mit den Mitgliedern des Göttinger Hain; B. legte die ‚Aufführungssituation‘, die ihr erst ihre eigentliche Gestalt verleihe, selbst fest: „Ich schick es hier aber noch nicht mit, sondern bring es binnen 8 Tagen selbst. Denn keiner von Euch allen, er deklamiere so gut er will, kann Lenoren aufs erstemal in ihrem Geist deklamieren; und Deklamation macht die Halbschied von dem Stück aus. Daher sollt Ihr’s von mir selbst das erstemal in aller seiner Gräßlichkeit vernehmen. Dann sollen Sie die Genossen des Hains in der Abenddämmerung auf ein einsames etwas schauerliches Zimmer zusammen laden, wo ich, unbehörcht und ohngestört, das Gräßliche der Stimme recht austönen lassen kann. [...] Alle Zungen auf Erden und unter der Erde sollen bekennen, daß ich sei ein Balladen-Adler und kein anderer neben mir“ (B. an Boie, 12. 8. 1773, zit. nach Häntzschel 1987, 1212). Das Betonen der Mündlichkeit ist Programm, ebenso der Anspruch: „Auch muß Natur und Deutlichkeit genug für das Volk drin sein, weil sie gleich ohngeachtet der Sprünge und des abwechselnden Dialogs, ganz verstanden wird“ (Häntzschel 1987, 1213). Der Rückgriff auf die aus Bibel und Gesangbuch vertrauten Formeln und die „Wendung zum Liedhaften, Einfachen [...] Lebendigkeit“ (Braungart 2005, 49f.) verbinden sich mit bewusst durchgestaltetem Aufbau und dem Einsatz bestimmter rhetorischer und lyrischer Formen (vgl. Schöne 1964, 197): *Lenore* wird zum „Gründungszeugnis der deutschen Kunstballade“ (ebd.). Friedrich Schillers und August Wilhelm Schlegels (1767–1845) kritische Auseinandersetzung mit B.s Werk von 1791 (vgl. Häntzschel 1987, 1141–1154) bzw. 1801 (vgl. ebd., 1346–1391) stand seinem Nachleben auf Jahrmärkten ebenso wenig im Wege wie Über-

setzungen, Nachahmungen und Bearbeitungen in Bild und Text.

Werke

Bürger, Gottfried August: *Lenore*, in: *Sämtliche Werke*. Hg. v. Günter u. Hiltrud Häntzschel. München 1987, 178–188.

Forschung

Beutin, Wolfgang: Tradition – Innovation – Reflexion, in: Gottfried August Bürger (1747–1794). Beiträge der Tagung zu seinem 200. Geburtstag. Hg. v. Wolfgang Beutin u. Thomas Bütow. Frankfurt a.M. u.a. 1994, 95–138.

Braungart, Wolfgang: Ungesellige Geselligkeit. Bürger als Epigone seiner selbst, in: *Geselligkeit und Bibliothek. Lesekultur im 18. Jahrhundert*. Hg. v. Wolfgang Adam u. Markus Fauser in Zusammenarbeit mit Ute Pott. Göttingen 2005, 45–59.

Elschenbroich, Adalbert: Anfänge einer Theorie der Ballade im Sturm und Drang, in: *JbFDH* 1982, 1–56. Goedeke 4.1, 988–1022.

Grimm, Gunter E.: Bestrafte Hybris? Zum Normenkonflikt in Gottfried August Bürgers *Lenore*, in: *Gedichte und Interpretationen. Deutsche Balladen*. Hg. v. Gunter E. Grimm. Stuttgart 1988, 77–91.

Gundolf, Friedrich: Bürgers *Lenore* als Volkslied, in: ders.: *Beiträge zur Literatur- und Geistesgeschichte*. Hg. v. Victor A. Schmitz u. Fritz Martini. Heidelberg 1980, 277–297.

Häntzschel, Günter u. Hiltrud Häntzschel: Nachwort, in: Gottfried August Bürger. *Sämtliche Werke*. Hg. v. Günter u. Hiltrud Häntzschel. München 1987, 1210–1216.

Kaim-Kloock, Lore: Gottfried August Bürger. Zum Problem der Volkstümlichkeit in der Lyrik. Berlin 1963, 170–205.

Killy 2, 297–300.

Laufhütte, Hartmut: *Die deutsche Kunstballade. Grundlegung einer Gattungsgeschichte*. Heidelberg 1979.

Schöffler, Herbert: Bürgers *Lenore*, in: ders.: *Deutscher Geist im 18. Jahrhundert. Essays zur Geistes- und Religionsgeschichte*. Hg. v. Götz von Selle. Göttingen 1956, 86–94.

Schöne, Albrecht: Gottfried August Bürger. *Lenore*, in: *Die deutsche Lyrik. Form und Geschichte*. Hg. v. Benno von Wiese. Düsseldorf 1964, 190–211. Auch in:

Schöne: Säkularisation als sprachbildende Kraft. Studien zur Dichtung deutscher Pfarrerssöhne. Göttingen 1968, 152–189.

Staiger, Emil: Zu Bürgers Ballade. Vom literarischen Spiel zum Bekenntnis, in: ders.: Stilwandel. Studien zur Vorgeschichte der Goethezeit. Zürich 1963, 75–119.

Helga Meise

Maifest

V: Johann Wolfgang Goethe

E: vermutlich 1771

D: 1775 in *Iris*

Das Gedicht, entstanden wahrscheinlich Mai/Juni 1771, wird der *Sesenheimer Lyrik* zugerechnet, die in Goethes Beziehung zu Friederike Brion (1752–1813) ihren Ausgangspunkt hat. Es erscheint 1775 in Johann Georg Jacobis (1740–1814) Zeitschrift *Iris*. Eine überarbeitete Fassung in Band acht von G.s *Schriften* (1789) trägt den Titel *Mailed*, der eine Verbindung zu den in der Schlussstrophe genannten „neuen Liedern“ herstellt. Der ursprüngliche Titel dagegen bezieht sich vielleicht auf ein tatsächliches Fest im Pfingstmonat 1771 (vgl. den Brief G.s an Johann Daniel Salzmann vom 29. 5. 1771), er lässt aber angesichts des überschwänglichen Tons des Gedichts auch die Vorstellung zu, dass der Mai aufgrund der Pracht der Natur selbst einen festlichen Charakter besitzt.

Das Gedicht feiert die Einheit von Mensch und Natur, eine Einheit, gestiftet von der Liebe als einer elementaren Naturkraft, die zugleich auch das Ich und das geliebte Mädchen miteinander verbindet. Der Subjektivismus des Beginns („Wie herrlich leuchtet / Mir die Natur!“) wirkt keineswegs anmaßend, da das Ich (in der dritten Strophe) keinen Unterschied zwischen seinem eigenen Empfinden und demjenigen „jeder Brust“ macht. Auf

die drei Ausrufe in der ersten Strophe folgen eher beschreibend gehaltene Verse, in denen es um Flora („Blüten“) und Fauna (Vogel-„Stimmen“) und um den im Einklang mit der Natur empfindenden Menschen geht, wobei das eine gemeinsame Verb ‚dringen‘ alle drei Bereiche miteinander verbindet. Die dritte und der Anfang der vierten Strophe häufen dann wieder Ausrufe, die fast ein wenig stammelnd angesichts der Überfülle des Erlebens wirken („O Erd o Sonne“). Sie gipfeln in der Anrufung der Liebe, die (in der fünften Strophe) sogar eine religiöse Qualität zugesprochen bekommt: „Du segnest [...] / Die volle Welt“, die also zu guter Letzt als „die göttliche Liebe“ (Hölscher-Lohmeyer 1982, 13) gesehen werden kann, sodass der Liebende in der Liebe die „Partizipation am Göttlichen“ (Schmitz 2007, 215) erfährt.

Zwischen der fünften und der sechsten Strophe liegt ein gewisser Einschnitt, denn nun erfährt die Liebe eine Personalisierung in der Beziehung des Ich zu dem geliebten Mädchen: „Wie lieb’ ich dich! [...] Wie liebst du mich!“ Diese Ausrufe verweisen auf den Anfang des Gedichts zurück: „Wie herrlich leuchtet“, zumal nach dem „Mir“ des zweiten Verses das Ich jetzt erst erneut begegnet, und die Anrede: „O Mädchen Mädchen“ lässt sich zurückbeziehen auf die Anrufung: „O Lieb’ o Liebe“ (aus der vierten Strophe). Hernach werden (in den syntaktisch zusammen geknüpften Strophen sieben bis neun) abermals die Natur, Fauna („Lerche“) und Flora („Morgenblumen“) einbezogen und die Liebe in die Natur hinein erweitert, bevor die menschliche Sphäre wieder zur Sprache kommt, nunmehr (im Unterschied zur dritten Strophe) individualisiert in dem Ich, das sich in künstlerischer Weise, in „Liedern, / Und Tänzen“, zu äußern vermag, das aber die Neubelebung dieses Vermögens („Zu neuen

Liedern“) dem geliebten Mädchen verdankt. Die beiden Schlussverse mit dem nicht leicht verständlichen „Wie“ („Sei ewig glücklich / Wie du mich liebst!“) enthalten eine „selbstverständliche Entsprechung“ (Weimar 1982, 33): Der Vollkommenheit („ewig“ = vollkommen [FA 1, 842]) der Liebe des Mädchens zum Ich soll ein ebenso vollkommener Glückszustand entsprechen.

Das Gedicht erscheint formal schlicht, die zweihebigen Jamben wirken deswegen nicht abgehackt, weil beim Lesen (aufgrund der Enjambements und der Reimklänge jeweils in den Versen zwei und vier) immer zwei Verse zu einer vierhebigen Einheit zusammengenommen werden. Eine rhythmische Abwechslung ergibt sich daraus, dass der Schluss der ungeraden und der Anfang der geraden Verse für das Ohr jeweils einen Daktylus ergeben (im Übrigen kann man am Beginn der Verse zwei und acht ohnehin Daktylen vermuten). Die Strophen sind mehrfach syntaktisch oder durch Parallelismen miteinander verbunden. Überhaupt sorgen zahlreiche Wiederholungen und Parallelismen für Querverbindungen und vermitteln so den Eindruck der Geschlossenheit. Ausrufe, kurze Sätze, überwiegend parataktisch gehalten, sorgen für Eingängigkeit; das völlig unprätentiöse Vokabular erzeugt die Vorstellung der Natürlichkeit und trägt über die eine oder andere eigentlich gewagte Formulierung hinweg, etwa über den Anfang „Wie herrlich leuchtet / Mir“ oder über den „Blütendampf“ oder über die Feststellung, dass die Lerche die Luft ‚liebe‘ und die Blumen den „Duft“ (= Dunst, Äther [FA 1, 824]) des Himmels ‚lieben‘ würden. Und nicht nur das – der Schwung des Tonfalls verführt dazu, sich den Suggestionen zu überlassen, also nicht etwa zu fragen, was eine „volle Welt“ (in der fünften Strophe) eigentlich ist, sondern nur mehr die

Fülle wahrzunehmen, und auch nicht darauf zu bestehen, dass die Luft für die Lerche doch lebensnotwendig ist, sondern eher auch noch die Liebe für lebensnotwendig zu halten.

Das Gedicht, das mit seiner Emphase auf die Hymnen vorausweist, bringt in der vorgeführten Intensität des Erlebens das neue Naturgefühl des SuD zum Ausdruck, die Einheit von Mensch und Natur, die vordem in der Regel einander gegenübergestellt waren, nämlich in „Gedichte[n], vereinfacht gesagt, mit einem zeigenden Subjekt und einer gezeigten Welt“ (Brandt 1991, 45). Überdies besteht in *Maifest* zwischen dem Erleben und dem Sprechen über das Erleben keine zeitliche Differenz; das Erleben und das Sprechen darüber scheinen vielmehr gleichermaßen der Gegenwart, dem gegenwärtigen erfüllten Augenblick, zuzugehören, also eine Einheit zu bilden (vgl. Weimar 1982, 38).

Soweit *Maifest*, das wiederholt als das gelungenste Gedicht der *Sesenheimer Lyrik* bewertet worden ist, sich mit G.s Beziehung zu Friederike Brion in Verbindung bringen lässt, ist es in der älteren Forschung biographisch gedeutet und als ein Paradebeispiel der sogenannten Erlebnislyrik gesehen worden. Darin meinte man – im Unterschied zu der vorausgehenden gesellschaftlich gebundenen (anakreontischen) Lyrik – den unmittelbaren Ausdruck eines unverwechselbar persönlichen Erlebnisses zu finden, sodass Vergleiche (wie in den Strophen 4 sowie 7 u. 8) oder ein Relativsatz (wie in den Strophen 8 u. 9) sogar als die Unmittelbarkeit störend empfunden wurden. Abgesehen davon, dass Erlebnisse höchst unterschiedlicher Art sein können und sich kaum je im positivistischen Sinne als entscheidende Quelle von Gedichten „nachweisen“ lassen, rückt die jüngere Forschung von der Fixierung auf die Biographie eines Autors ab und konstatiert im Falle von *Mai-*

fest vielmehr, „daß der Text eine ‚Erlebnisstruktur‘ fingiert. Ein Ich redet, als spräche es unmittelbar in einer [...] intimen Kommunikationssituation [...] über seine emotionale Befindlichkeit“ (Wünsch 1996, 18). Überdies lässt das Gedicht im Sinne der Geniezeit das Erleben am Ende explizit in den künstlerischen Ausdruck münden, der – unerachtet der Parallele zum ‚Gesang‘ der Lerche – die hinter aller scheinbaren Unmittelbarkeit stehende Reflektiertheit erkennen lässt.

Werke

Goethe, Johann Wolfgang: *Maifest*, in: FA 1, 129–130.

Forschung

Brandt, Helmut: Goethes Sesenheimer Gedichte als lyrischer Neubeginn, in: GJb 108 (1991; ersch. 1992), 31–46, bes. 42–46.

Boyle, Nicholas: *Maifest* and *Auf dem See*, in: German Life and Letters 36 (1982/1983), 18–34, bes. 24–27.

Gnüg, Hiltrud: Entstehung und Krise lyrischer Subjektivität. Vom klassischen lyrischen Ich zur modernen Erfahrungswirklichkeit. Stuttgart 1983, 72–78.

Goedeke 4.3, 100.

Hölscher-Lohmeyer, Dorothea: Die Entwicklung des Goetheschen Naturdenkens im Spiegel seiner Lyrik – am Beispiel der Gedichte *Mailed* – *Selige Sehnsucht* – *Eins und Alles*, in: GJb 99 (1982), 11–31, bes. 11–16.

Müller, Peter: Zwei Sesenheimer Gedichte Goethes. Zur Interpretation von *Willkomm und Abschied* und *Mayfest*, in: Weimarer Beiträge 13 (1967), 20–47.

Pietzcker, Carl: Johann Wolfgang Goethe: *Mailed*, in: Wirkendes Wort 19 (1969), 15–28. Wiederabgedruckt in: Zum jungen Goethe. Hg. v. Wilhelm Große. Stuttgart 1982, 49–64.

Sauder, Gerhard: *Maifest*, in: Goethe-Handbuch. Bd. 1. Hg. v. Regine Otto u. Bernd Witte. Stuttgart u. a. 1996, 82–87.

Schmitz, Michael: Über Gott und die Welt. Zur religiösen Semantik in Goethes *Maifest*, in: Wirkendes Wort 57 (2007), 209–217.

Staiger, Emil: Goethe. Bd. 1. Zürich 1952, 53–61.

Weimar, Klaus: Goethes Gedichte 1769–1775. Interpretationen zu einem Anfang. Paderborn u. a. 1982, 32–39, 144, 156.

Wünsch, Marianne: *Maifest* im literatur- und denkgeschichtlichen Kontext der frühen Lyrik Goethes, in: Goethe-Gedichte. Zweiunddreißig Interpretationen. Hg. v. Gerhard Sauder. München u. a. 1996, 13–24.

Georg-Michael Schulz

Meinungen eines Laien den Geistlichen zugeeignet

V: Jakob Michael Reinhold Lenz

E: vermutlich 1772–1774

D: Leipzig 1775

Diese zweiteilige, theologisierende Schrift ist in den Jahren 1772/1773 bis spätestens Mitte 1774 in Straßburg entstanden. Am 7. 11. 1774 schreibt Lenz seinem Bruder Johann Christian: „Auch werden herauskommen Meinungen eines Laien zum Besten der Geistlichen: und Stimmen eines Laien auf dem letzten theologischen Reichstage. Die Du Dir anschaffen sollst. wovon aber der Verfasser unbekannt bleiben will“ (WuB 3, 305). In den Entstehungskontext gehören weitere, ebenfalls in den Straßburger Jahren verfasste, aber erst 1780 unter dem Titel *Philosophische Vorlesungen für empfindsame Seelen* veröffentlichte populärtheologische Abhandlungen (Reprint 1994). Ein enger inhaltlicher Zusammenhang besteht ferner zur Schrift *Über die Natur unsers Geistes* (vgl. WuB 2, 619–624). Alle Schriften sind im Umfeld der Straßburger Société de philosophie et de belles lettres entstanden (vgl. Pope 1984), wo L. als Ehrenmitglied seine Abhandlungen häufig mündlich vortrug (vgl. L. an Goethe, Februar 1775, WuB 3, 306). Mit der Zeit scheint es hier aber eine regelrechte Mode des ‚Theologisierens‘ gegeben zu haben, sodass sich L. im Sommer 1775 – mit einem selbstironischen Unterton – dafür ausspricht, „daß ins künftige auf uns und

unsere Nachkommen die Theologie von allen unsern Vorlesungen ausgeschlossen bleiben solle, denn sagt mir doch, ihr lieben Leute, was hat der liebe Gott mit unserer Sozietät zu tun“ (*Über Ovid*, WuB 2, 705 f.). Veröffentlicht wurden die *Meinungen* ohne Verfasserangabe 1775 in der Weygandschen Buchhandlung in Leipzig, wo schon andere Werke wie *Der Hofmeister* (1774) oder die *Anmerkungen übers Theater* (1774) erschienen waren.

Die Auseinandersetzung mit religiösen und theologischen Fragen prägen Leben und Werk von L. Sein Vater war der angesehene und streitbare Pastor und spätere livländische Generalsuperintendent Christian David Lenz (1720–1798), der einen orthodoxen Pietismus Hallensischer Prägung vertrat (vgl. Jürjo 1994; Schnaak 1996; Soboth 2003). Durch seine theologischen Schriften wurde er auch überregional bekannt. Gemäß der väterlichen Bestimmung hatte L. 1768 in Königsberg ein Studium der Theologie aufgenommen, es jedoch ohne Examen abgebrochen. Das Predigeramt lehnte er für sich selbst ab (vgl. L. an Salzmann, Oktober 1772, WuB 3, 295). Johann Daniel Salzmann (1722–1812), der als zentrale Persönlichkeit in der Société selbst Vorträge hielt und in dieser Zeit an *Kurzen Abhandlungen über einige wichtige Gegenstände aus der Religionslehre* arbeitete (1776; vgl. Pope 2003, 50–58), wurde für L. der entscheidende Mentor in religiösen und moralphilosophischen Fragen. An ihn adressierte er sich bei seinen ersten Versuchen, sich vom orthodoxen Pietismus des Vaters zu emanzipieren und neue, an den Leitideen des aufklärerischen Neologismus wie auch der Empfindsamkeit orientierte ‚Glaubensregeln‘ zu entwerfen (vgl. den *Catechismus* von L. – dazu Weiß 1994 – u. L. an Salzmann, Oktober 1772, WuB 3, 280–284). Diese Funktion übernahmen ab 1774 Johann Caspar Lavater (vgl. L. an Lavater, Ende März

1774, WuB 3, 297 f.), sein Freund Johann Konrad Pfenninger (1747–1792; vgl. Pfenninger an L., 31. 8. 1774, WuB 3, 300–303) und vor allem Johann Gottfried Herder, dessen *Älteste Urkunde des Menschengeschlechts* (Bd. 1: 1774) in den *Meinungen* gleich zu Beginn als Initiationstext, allerdings ohne Verfasserangabe, genannt wird (vgl. WuB 2, 522). Währenddessen blieb der eigene Vater stets ein unschweelliger Adressat, um dessen Verständnis und Anerkennung L. warb. Auf die *Meinungen* hatte er ihn ausdrücklich aufmerksam gemacht, ohne sich jedoch als Autor erkennen zu geben (vgl. L. an C.D. Lenz, 18. 11. 1775, WuB 3, 350). Wenn er in diesem Brief Herder in Schutz nimmt, er sei „kein Socianischer Christ“ (ebd.), also keiner der neuen rationalistischen Bibelkritiker, so verteidigt er sich indirekt auch selbst. Mit einer aufklärerischen Theologie, die eine historische Biblexegese entwickelte und Christus weniger soteriologisch denn als tugendhaften Menschenerzieher verstand, blieb er aber mit Christian David Lenz Zeit seines Lebens in einem unversöhnlichen Konflikt.

Die Schrift besteht aus zwei Teilen: *Meynungen eines Layen den Geistlichen zugeeignet* und *Stimmen des Layen auf dem letzten theologischen Reichstage im Jahr 1773*. Der erste Teil gliedert sich in mehrere Abschnitte, die sich mit dem Alten Testament, namentlich mit dem ersten Buch Mose und den Patriarchen befassen (*Paradies, Sündenfall, Kains Geschichte, Seth, Opfer, Sündflut, Kanaan, Moses, Noah als Prophet, Abraham, Melchisedek, Mosaische Gesetzgebung. Christi Gesetzgebung und Tod*). Der zweite Teil umfasst drei „Stimmen“ zum Neuen Testament, die sich besonders christologischen Fragen widmen und an einer Stelle die Seligpreisungen der Bergpredigt fokussieren (vgl. Mt 5; WuB 2, 586). Hinzu kommen zunehmend ver-

schiedene „Digression[en]“ (ebd., 591), die in die Gegenwart führen, ins „Säkulum der schönen Wissenschaften“ und „schönen Künste“. (Ebd., 579) Die *Meinungen* sind in eine Herausgeberfiktion und eine dreifache Vermittlungskonstruktion eingebettet: Ein fiktiver Herausgeber erhielt angeblich den vorangestellten „Brief eines Geistlichen“ (ebd., 522–526) mit der Bitte, die nachfolgenden „Meinungen eines Laien, der ehmalen mein Busensfreund auf der Akademie war“ (ebd., 522), zu veröffentlichen. In seinem Brief wirbt der Geistliche um eine aufgeschlossene Lektüre und die folgenden „Meinungen“ versteht er als anregenden Diskussionsbeitrag. Mit dem Laien teilt er den Grundansatz, „die Bibel nicht so wohl für unmittelbare Offenbarung, als vielmehr für die Geschichte der Offenbarungen“ anzusehen. (Ebd., 523) Der „Brief eines Geistlichen“ zeigt damit die gewünschte Rezeptionshaltung an.

Die *Stimmen eines Laien* führen das fiktionalisierte Angebot einer Erweiterung des verfestigten Diskurses der professionellen Geistlichen durch eine gegenwartsbezogene Auslegung weiter. Der Hinweis auf den „letzten theologischen Reichstage im Jahr 1773“ (ebd., 565) spielt auf Klopstocks *Gelehrtenrepublik* (1774) an und beansprucht damit das Ideal eines freien, allein nach den Kriterien der Wahrheit und des persönlichen Verdienstes geordneten Kommunikationsraumes für die Diskussion religiöser, anthropologischer und moralischer Fragen. Wie schon die *Anmerkungen übers Theater* adressieren sich die *Stimmen* direkt an eine Gemeinschaft zuhörender oder lesender „Herren“ (ebd., 582), die einerseits als „Patriot[en]“ (ebd., 578), andererseits als Studierende der theologischen Fakultät angesprochen werden (vgl. ebd., 582). Der Laie, der offensichtlich ein Sprachrohr des Autors ist, situiert sich also

mit seiner Sprecherstimme zwischen einem theologischen, ‚ernsten‘ Fachdiskurs (seine Kenntnisse gehen weit über die eines Laien hinaus) und einer immer wieder abschweifenden, ‚natürlichen‘ Stimmführung. Während die *Meinungen* in einem verhältnismäßig ruhigen und geordneten Stil gehalten sind, wandelt sich der Sprachduktus der *Stimmen* zunehmend in einen diskontinuierlichen, demonstrativ spontan-genialischen Diskurs. Diese Radikalisierung der Redeweise korrespondiert mit dem Wechsel des verhandelten Gegenstandes vom Alten zum Neuen Testament bis hin zu den Konsequenzen für die Gegenwart und die Kunst. In den Vordergrund rücken damit zunehmend rhetorische und performative Elemente wie Anrufungen, Ausrufe (vgl. z. B. ebd., 565), „poetische Digression[en]“ (ebd., 569), elliptische Sätze, Selbstinfragestellungen und Ironisierungen der eigenen „Deklamation“ (z. B. ebd., 565, 567 u. 569). Die zunehmend ästhetisch und rhetorisch bestimmte Rede scheint die ernsthaften theologischen Erörterungen zu dominieren, jedoch weist die dynamische Literarisierung über eine bloße ‚genialische‘ Selbstinszenierung oder pragmatische Vorsichtsmaßnahme gegenüber dem Vater und anderen orthodoxen Lesern hinaus. Vielmehr ist die im wörtlichen Sinne diskursive Stimmführung programmatisch auf eine Erkenntnis durch Anschaulichkeit, Widersprüche, Progression und Dialog ausgerichtet, wie sie für die literarische Spätaufklärung allgemein charakteristisch ist. Sie zielt hier konkret auf die Verbindung zwischen dem theologischen und dem literarischen Diskurs in dem Entwurf einer ‚empfindsamen Theologie‘.

Insgesamt sind die *Meinungen* deutlich von den aufklärerischen und populärtheologischen Diskussionen der Zeit geprägt: Sie wenden sich gegen eine orthodoxe, dogma-

tische Auslegung der Bibel als unmittelbare Offenbarung und positionieren sich tendenziell auf Seiten der Neologen rund um Johann Joachim Spalding (1714–1804), dessen *Gedanken über den Wert der Gefühle im Christentum* (1761) L. emphatisch rezipiert hatte (vgl. L. an Salzmann, 7. 9. 1772, WuB 3, 271). In seiner eigenwilligen, mehrfach sich auf Paulus (vgl. z. B. ebd., 544 f.) berufenden Auslegung der Schrift wendet sich der Laie immer wieder gegen einen Wunderglauben und plädiert für eine Übereinstimmung von ‚natürlichen Phänomenen‘ und göttlicher Offenbarungsgeschichte (vgl. ebd., 539, 541, 555 u. ö.). In den *Stimmen*, den bis in die Gegenwart reichenden „pseudotheologischen Abhandlungen“ (ebd., 616), treibt der Laie seine Abgrenzung von der akademischen Orthodoxie auf die Spitze: „Denn die eigentliche Theologie beschäftigt sich mit unserm Zustande nach dem Tode und unserer Bestimmung dahin, die weltliche Theologie oder der Naturalismus, den ich Ihnen predige, beschäftigt sich mit unserer Bestimmung in dieser Zeitlichkeit“ (ebd., 616 f.). Die Figur des Laien steht programmatisch für eine an die Natur und an ein einfaches, tätiges Leben rückgebundene Religiosität als wahre, an die erste Gemeinde Christi anschließende und sich vom Klerus abgrenzende Geistlichkeit. Im Namen des „einfältigen Gefühl[s]“ grenzt sich der Laie aber auch von einer zu starken Rationalisierung einer vom Orientalisten und Theologen Johann David Michaelis (1717–1791) begründeten historischen Bibelauslegung ab (vgl. ebd., 552, 554 u. 563). Gleichwohl war Michaelis mit seiner *Einleitung in die göttlichen Schriften des neuen Bundes* (1750) für Herder und L. ein großes Vorbild. Schließlich ist der Laie als Sprachrohr des Autors L. darum bemüht, sich von der ‚romanhaften‘ Bibelkritik der „Neuerer“, der Modephilosophen, die

„Romane[] und Visionen“ in die heiligen Bücher hineinrügen, abzugrenzen. (Ebd., 541 u. 545) Wie Herder geht es L. um eine historisch-philologisch gestützte Exegese der Bibel als Bildungsgeschichte des menschlichen Geistes. Zugleich hält aber L. an Gott, der göttlichen Offenbarungsgeschichte und der Bibel als oberster Autorität fest (vgl. ebd., 567, 606 u. 571). Insgesamt dokumentieren die *Meinungen* und *Stimmen* eine spannungsgeladene Kompromissbildung zwischen der pietistischen Orthodoxie des Vaters, der historischen Bibelwissenschaft von Michaelis und Herder und den aufklärerischen, populartheologischen Auslegungen des Neologismus, die die Rolle des subjektiven Gefühls betonen. In dieser Schnittmenge entwickelte L. eine ganz eigene, unsystematische Exegese, die als ‚empfindsame‘ Theologie auch die Grundlage seiner SuD-Poetik bildet.

Die *Meinungen* und *Stimmen* zielen auf eine ‚empfindsame Theologie der Geschichte zur Bildung der Menschheit‘, wie man in Anlehnung an Herders Schrift *Auch eine Philosophie der Geschichte zur Bildung der Menschheit* (1774) sagen könnte. Diese ‚empfindsame‘ Theologie einer Heilsgeschichte impliziert zentrale anthropologische (der freiheitlich handelnde Mensch), politische (das Verhältnis der ‚gesellschaftspolitischen Ökonomie‘ zur ‚göttlichen Ökonomie‘) und schließlich poetologische Aspekte (die theologische Rechtfertigung für L.’ Schreiben). Auf die zentrale Bedeutung der *Meinungen* für die poetischen Schriften und damit auf die Vermischung von Dichtkunst und (Populär-) Theologie hat L. in einer handschriftlichen Notiz selbst hingewiesen: „Die *Meynungen eines Laien* sind der Grundstein meiner ganzen Poesie, aller meiner Wahrheit, all meines Gefühls, der aber freilich nicht muß gesehen werden“ (GS 4, 283 f.).

Tatsächlich machen die *Meinungen* das enge Verhältnis zwischen dem theologischen und dem literarischen Diskurs von L. deutlich, das sich als wechselseitige hermeneutische Transformation und Legitimation charakterisieren lässt. Ausgehend von einer historisch-philologischen Bibelauslegung wird in den *Meinungen* eine göttliche Offenbarungsgeschichte zur ‚Erziehung des Menschengeschlechts‘ (an deren Verfassung zeitgleich Lessing [1729–1781] saß) entworfen. Ihr Ziel ist der frei und moralisch handelnde, in Glückseligkeit und Übereinstimmung mit Gott lebende Mensch. Im Zentrum steht die Ausbildung der Empfindungsfähigkeit, die in Übereinstimmung mit dem zeitgenössischen Empfindungsdiskurs als „geordnetes in Verhältnis gebrachtes Gefühl, Gefühl das gewissen Vorstellungen untergeordnet ist, Gefühl unsrer Seele“ (WuB 2, 527) bestimmt wird. Dieses „so in Proportion und Harmonie gebrachte[] Gefühl“ (ebd.) Gott, den Mitmenschen und sich selbst gegenüber weist dem menschlichen Streben die Richtung: „Wir sollten nicht bloß in die Breite, sondern auch in die Höhe empfinden. Freundschaft gegen seines gleichen verliert sich zuletzt in sanften Schlummer, es muß Stufenordnung und Vorzug da sein, wenn diese Empfindungen ihr Leben erhalten sollen“ (ebd., 529). Dagegen wird die Sünde „als Vernachlässigung des Verhältnisses, in welchem wir mit der Gottheit stehen“ (ebd., 530), oder mit anderen Worten: als ‚Unempfindsamkeit‘, als ‚Fallen‘ des menschlichen Geistes bestimmt. Der in den *Meinungen* jenseits aller Digressionen unumstößliche „Standpunkt“ (vgl. zu diesem zentralen, von Leibniz [1646–1716] übernommenen Begriff auch schon die *Anmerkungen übers Theater*, WuB 2, 648), den der Laie einzunehmen auffordert (vgl. WuB 2, 551), geht vom „Gesetz“ (ebd.) eines göttlichen Erzie-

hungsprozesses aus, durch den der Mensch zu einem freien, moralisch selbstständig handelnden Menschen wird, worin seine ganze Glückseligkeit liege: „Es bildet den Menschen bis zu dem Punkte, da er zu leben anfängt – und darnach läßt es ihn laufen“ (ebd., 551). Dieses göttliche Gesetz, nach dem Mose, Christus und seine Apostel lebten, muss Gott jedoch je nach Entwicklungsstand der Erkenntnis- und Empfindungsfähigkeit der Menschen sinnlich-anschaulich und in sozialen Verhältnissen vermitteln (vgl. ebd., 524, 530 u. 543). Die an Herders Geschichtsphilosophie erinnernde „Haushaltung Gottes“ (ebd., 533) betrifft zum einen die Geschichte der Offenbarung als Sprache und Kommunikation, zum zweiten die ‚Bildung‘, d. h. die Geistes- und Kulturgeschichte der Menschen, und zum dritten die Geschichte der Gesetzbildung von den Urzeiten des Alten Testaments bis hin zur neuen Zeit des Neuen Testaments. Als zentrales Prinzip der göttlichen Ökonomie wird eine negative Gesetzgebung vorgestellt, durch die die Menschen selbst ihren ersten Empfindungs- und Handlungsimpuls erhielten (mit dem Verbot, vom Baum der Erkenntnis zu essen) und ihre moralische Fähigkeit entwickelten, ihr Vergehen gegen die göttliche Ökonomie zu empfinden und daraus selbst ihre positiven Wertmaßstäbe zu entwickeln. Alle Strafen Gottes werden so zu Erziehungsmaßnahmen eines liebenden Vaters umgedeutet: Adam und Eva lernten aus der Vertreibung aus dem Paradies die Empfindung der (körperlichen) Liebe und Verbundenheit in der Ehe; Kain sollte aus den Folgen seines Mordes empfinden, „in welchem Verhältnisse er mit seinem Bruder, (itzt nur noch als ein bloßer Nebenmensch), gestanden“ (ebd., 534). Das Erkennen bzw. Empfinden der Sprache Gottes hat auch eine kulturstiftende Gedächtnisfunktion. Das Blutopfer wird als

nicht gottgefälliges Ritual verworfen und umgedeutet: Die Altäre und Bildsäulen des Alten Testaments seien Medien für Gedenkezeichen und -schriften gewesen, wodurch sie eine Gedächtnisfunktion ausübten. Seth spielte hier eine entscheidende Rolle (vgl. ebd., 536). Der Übergang von der Bilder- zur Buchstabenschrift stellt ein fundamentales Ereignis in der Bildungsgeschichte der Menschheit dar (vgl. ebd., 543) und beschäftigt L. noch in sprach- und kulturphilosophischen Konstruktionen in der späten Moskauer Zeit (vgl. Tommek 2002).

Schließlich mündet die Deutung der Offenbarungsgeschichte als Bildungsgeschichte der „charakteristischen Zeichen“ in das „substantielle Wort“ (WuB 2, 547) der Person Christi. Christus wird in den *Stimmen des Laien* als menschengewordenes Wort Gottes verstanden. Er ist derjenige, der die Entstellung der Ökonomie Gottes durch die weltliche Ökonomie der Menschen mit ‚Herz und Verstand‘ ganz durchdrang, d. h. empfand, und damit, mit seinem Opfertod als „redendes Beispiel“ (ebd., 538), die Versöhnung der Verhältnisse und Handlungsökonomien im ‚Neuen Bund‘ wieder ermöglichte. Mit dem Fluchtpunkt des Leidens Christi wird die Bildungsgeschichte als Heilsgeschichte vollendet: Die Sprache Gottes zielte stets auf Zeichen des „Heils“, die Gesetze Gottes, vermittelt über Moses als moralischem, nicht aber politischem Gesetzgeber, waren stets „Medizin für Leib und Geist“ für den Menschen in seiner Bestimmung als frei handelndes Wesen in Übereinstimmung mit Gott, seinen Mitmenschen und sich selbst. (Ebd., 561)

Die Idee des ‚redenden Beispiels‘ schlägt zugleich die Brücke zwischen der göttlichen Ökonomie und der Poesie. Wie seine empfindsame Theologie strebt seine Dichtung nach einer veranschaulichten und negativen

Erziehung des Menschen zu einem Wesen, das frei handelt und moralisch urteilt in Harmonie mit der göttlich geordneten Welt. Die Ausrichtung seiner SuD-Poetik (insbesondere Dramatik) auf Handlung erhält hier ihre theologische Grundlage und Legitimation, weil Gott die Menschen als „freihandelnde und selbständige Wesen bilden will“ (ebd., 550). L.’ Bestimmung der Komödie als „Wirkungen und Gegenwirkungen“, „ein Kreis herumgezogen, der sich um eine Hauptidee dreht“ (vgl. *Anmerkungen übers Theater*, WuB 2, 670), wobei die ‚Hauptidee‘ als Verweis auf das abwesende positive Gesetz gedeutet werden kann, folgt der Leitidee einer Offenbarung durch ‚redende Beispiele‘ anhand derer das Volk (das Publikum) selbst Recht und Unrecht erkennen soll (und nicht aus positiven moralischen „Endzwecke[n]“, die L. immer für seine Dichtung abgelehnt hat; vgl. WuB 2, 675). Es ermöglicht die ästhetische Emanzipation von ‚Kathedr‘ und ‚Kanzel‘ unter Beibehaltung einer moralischen Wirkungsästhetik, wie sie L. auch in der *Werther*-Debatte verteidigte (vgl. seine *Briefe über die Moralität der Leiden des jungen Werthers*, WuB 2, 673–690).

Die zeitgenössische Rezeption fiel spärlich und sehr gemischt aus. Lavater titulierte L. in einem Brief emphatisch als „Verfasser der *Meinungen eines Laien*“ (20. 4. 1775, WuB 3, 310). Herder erkundigte sich bei L., ob er der Verfasser der *Meinungen* sei (vgl. Herder an L., 9. 3. 1776, WuB 3, 400). L. schrieb an Goethe, dass er die Schrift gerne im *Merkur* rezensiert sähe, „ohne Ansehen der Person“, und bittet darum, dass Wieland der Verfasser nicht genannt werde (L. an Goethe, Sommer 1776, WuB 3, 479). Überliefert sind vier Rezensionen (vgl. Lenz 2001, 192*–211*). Die L.-Forschung hat lange Zeit die (populär-) theologischen gegenüber den literarischen Schriften von L. vernachlässigt (vgl. Weiß

1994, 31). Dagegen hat sich die jüngere L.-Forschung – auch im Zusammenhang mit der Wiederentdeckung der *Philosophischen Vorlesungen* – intensiver mit den *Meinungen* auseinandergesetzt und den komplexen Zusammenhang zwischen theologischen und poetologischen Konzepten bei L. herausgearbeitet. Pope (2003) vertritt die These der Dominanz des Handlungskonzepts gegenüber der Offenbarungstheologie und betont damit die literarische Werkkohärenz. In einer philosophisch kontextualisierenden und interpretierenden Studie zur, so der Untertitel, *konzeptionellen Einheit theologischer und ästhetischer Reflexion* stellt Hayer (1995) nicht den Handlungs-, sondern den Arbeitsbegriff bei L. heraus. Den engen Zusammenhang zwischen ‚abschweifender‘ Poetik, diskontinuierlichem ästhetischem Diskurs als anschaulicher Erkenntnisweise und ‚ernstem‘ theologischen Anliegen weist Hempel (2003) nach. Tommek (2003) deutet die *Meinungen* als Dokument einer theologischen Legitimierung der in die Krise geratenen Autorposition von L. im literarischen Feld. An Popes religiösen und literarischen Handlungsbegriff anschließend, untersucht Häcker (2009) anhand der Gestaltung des Geistlichen die literarische Funktionalisierung einer religiösen Sprecherposition im Kontext der Neologie.

Werke

Lenz, Jakob Michael Reinhold: Notizen und Fragmente aus der Zeit in Straßburg, Weimar und der Schweiz, in: *Gesammelte Schriften*. 5 Bde. Hg. v. Franz Blei. München u. a. 1909–1913. Bd 4, 283–291 (= GS). – WuB 2, 522–618 [*Meynungen eines Laien*]; 641–672 [*Anmerkungen übers Theater*]. – WuB 3. – *Meynungen eines Layen*, in: J.M.R. Lenz: *Werke in zwölf Bänden*. Faksimiles der Erstausgaben seiner zu Lebzeiten selbstständig erschienenen Texte. Hg. v. Christoph Weiß. Bd. 6. St. Ingbert 2001. – *Philosophische Vorlesungen für empfindsame Seelen*. Faksimiledruck der Ausgabe

Frankfurt und Leipzig 1780. Mit einem Nachwort hg. v. Christoph Weiß. St. Ingbert 1994.

Forschung

Häcker, Phöbe Annabel: *Geistliche Gestalten – Gestaltete Geistliche*. Zur literarischen Funktionalisierung einer religiösen Sprecherposition im Kontext der Neologie. Würzburg 2009 (zu den *Meynungen* bes. 298–317).

Hayer, Uwe: *Das Genie und die Transzendenz*. Untersuchungen zur konzeptionellen Einheit theologischer und ästhetischer Reflexion bei J.M.R. Lenz. Frankfurt a.M. u. a. 1995.

Hempel, Brita: *Der gerade Blick in einer schraubenförmigen Welt*. Deutungsskepsis und Erlösungshoffnung bei J.M.R. Lenz. Heidelberg 2003.

Jürjo, Indrek: *Die Weltanschauung des Lenz-Vaters*, in: „Unaufhörlich Lenz gelesen ...“. Studien zu Leben und Werk von J.M.R. Lenz. Hg. v. Inge Stephan u. Hans-Gerd Winter. Stuttgart u. a. 1994, 138–152.

Pope, Timothy F.: J.M.R. Lenz's „Literarischer Zirkel“ in Strasbourg, in: *Seminar. A Journal of Germanic Studies* 20.4 (1984), 235–245.

Pope, Timothy F.: *The Holy Fool*. Christian Faith and Theology in J.M.R. Lenz. Montreal u. a. 2003.

Schnaak, Thomas: *Das theologische Profil des Vaters in einigen Grundzügen*, in: „Ich aber werde dunkel sein“. Ein Buch zur Ausstellung Jakob Michael Reinhold Lenz. Hg. v. Ulrich Kaufmann, Wolfgang Albrecht u. Helmut Stadeler. Jena 1996, 15–23.

Soboth, Christian: *Christian David Lenz und Jakob Michael Reinhold Lenz zwischen Halle und Herrnhut*, in: *Pietismus und Neuzeit* 29 (2003), 101–133.

Tommek, Heribert: *Lenz und das Tartarische*. Skizze einer großen Konstruktion aufgrund einiger bislang ungedruckter Briefstellen aus Moskau, in: *Lessing Yearbook* 34 (2002), 145–196.

Tommek, Heribert: *J.M.R. Lenz. Sozioanalyse einer literarischen Laufbahn*. Heidelberg 2003 (zu den *Meynungen* bes. 173–181).

Weiß, Christoph: *J.M.R. Lenz' Catechismus*, in: *LJb* 4 (1994), 31–67.

Heribert Tommek

**Menschen, Thiere und Göthe
eine Farce. Voran ein Prologus
an die Zuschauer und hinten ein
Epilogus an den Herrn Doktor**

V: Johann Jakob Hottinger

E: vermutlich 1775

D: Zürich 1775

Diese satirische Schrift von Johann Jakob Hottinger (1750–1819) ist der Gegenentwurf zur kurz zuvor anonym erschienenen Satire Wagners mit dem Titel *Prometheus, Deukalion und seine Recensenten. Voran ein Prologus und zuletzt ein Epilogus* (1775). Sie wurde 1775 in Zürich anonym veröffentlicht. Erneut abgedruckt erschien sie in leicht abgeänderter Gestalt in der von M. Descartes herausgegebenen Textsammlung *Rheinischer Most. Erster Herbst* (1904). Wagner hatte die Flut von Rezensionen, die unmittelbar nach der Veröffentlichung von Goethes *Die Leiden des jungen Werthers* (1774) erschienen war, zum Anlass genommen, die Recensenten und die Herausgeber der zeitgenössischen literarischen Zeitschriften auf nicht gerade behutsame Weise zu verspotten. In der Folge glaubten viele gerade jener Recensenten, die sich kritisch zum *Werther* geäußert hatten, nicht Wagner, sondern Goethe sei der Autor jener derben satirischen Schrift, um mit den Recensenten in dieser Sache abzurechnen. Dieser Ansicht war auch H. Schließlich war Goethe als Verfasser personalsatirischer Schriften noch in lebhafter Erinnerung, weil er in *Götter Helden und Wieland* (1774) den Autor und Herausgeber des *Teutschen Merkur* als unschöpferischen und für die sinnliche Dichtkunst der Griechen unempfindlichen Schriftsteller dargestellt hatte (vgl. Herboth 2002, 229). Selbst Goethes eigene Stellungnahme, in der er sich öffentlich von Wagners Sa-

tire distanzierte und Wagner als deren Autor nannte, änderte daran wenig und bedeutete nicht, dass alle ihm glaubten. Das galt insbesondere für Friedrich Nicolai (1733–1811), Herausgeber der Rezensionszeitschrift *Allgemeine deutsche Bibliothek*, der besonders getroffen war, da Wagner Nicolai aufgrund seiner Parodie *Freuden des jungen Werthers. Leiden und Freuden Werthers des Mannes* (1775) als Plagiator hingestellt hatte und ihn in Gestalt eines Orang-Utans hatte auftreten lassen (vgl. Wagner 1775, 22).

H.s Replik kann einerseits als Versuch gewertet werden, Nicolai ein Stück weit zu rehabilitieren. Andererseits signalisiert er damit klar, wo für ihn die „Grenzen der Fairneß“ (Herboth 2002, 229) liegen. Formal und inhaltlich schließt seine Gegensatire daher sehr eng an Wagners *Prometheus, Deukalion und seine Recensenten* an. Allerdings signalisiert der Titel auch eine Ähnlichkeit mit Goethes *Götter Helden und Wieland*. Ebenso wie dort und ebenso wie in Wagners Titel wird die geschmähte Person oder der zu verspottende Personenkreis zuletzt genannt. Und ebenso wie Wagner stellt er seiner Satire ein Verzeichnis der Dramatis Personae voran, das nur geringfügig von dem Wagners abweicht. Nicolai figuriert darin als Pygmalion, das tierische Personal ist etwas reduziert worden – Papagei, Eule, Löwe und Vogel fehlen –, dafür sind ein Hund und ein Rabe hinzugekommen. Die Tiere sind bei H. aber nicht mehr das „Recensentenvieh“ (Flaschka 1987, 251), sondern die Anhänger Prometheus'. Auch wenn die Rückbindung an einzelne reale Personen teilweise schwierig ist, liegt sie in einzelnen Fällen doch recht nah. Die Gans etwa dürfte Heinse zuzuordnen sein. Er schrieb Rezensionen für die von Johann Georg Jacobi (1740–1814) herausgegebene ‚Damen‘-Zeitschrift *Iris*. Im Dezember 1774 erschien darin Heinses schwärmeri-

sche Beurteilung des *Werthers*, was auch mit der Figurenrede in H.s Stück übereinstimmt, denn die Gans kommt zu Prometheus: „Um Ihnen mein Compliment zu machen, / Zum neugebohrnen lieben Sohn, / Mit Nahmen Sir Deukalion.“ (Hottinger 1775, 8)

Möglicherweise hat H. den Rest der tierischen Anhängerschaft bewusst nicht weiter individualisiert, um damit die Selbstaufgabe und die Unterwürfigkeit derselben zu unterstreichen.

Einführend gibt es auch hier einen Prolog in dialektgefärbter Sprache. Der Inhalt hebt aber nicht auf die Rezensenten ab, sondern ist eher ein Aufruf zur allgemeinen Belustigung eines fiktiven Publikums. Zu Beginn des Stückes hat auch hier Prometheus alias Goethe das Wort. Er scheint dem vielen Gerede über sein Werk überdrüssig zu sein. Hannswurst gemahnt ihn aber: „Wißt wohl, wie meine Paitsch thut, / habt sie wol selber am Doktorhut, / Und anderwärts, mit Ehren probirt, / Manchen Rücken braun und blau geschmirt.“ (Ebd.) Und er spricht eine beinahe brutale Prognose aus, wenn er Prometheus ankündigt: „Auf’n Streich folgt euch’s liebe Blut, / Bricht Arm, Schulter und Bein, / Schlägt euch alles kurz und klein.“ (Ebd.) In ganz ähnlichem Duktus wie bei Wagner wird die Drohung mit körperlicher Gewalt explizit ausformuliert. Doch während bei Wagner der Erzähler selbst der Aggressor ist, fällt die Gewalt bei H. auf Prometheus-Goethe zurück.

Pygmalion erscheint gegen Ende des Stückes. Prometheus, der darüber aufgebracht ist, dass dieser sein Werk verändert hat, will ihn „an [den] Galgen jagen.“ (Ebd., 20) Pygmalion kontert: „Davor hat’s nun wol gute Ruh: / Wo nähm Hannswurst den Zeug dazu?“ (Ebd.) Damit wird Pygmalion alias Nicolai als unverletzlich dargestellt, der gegen

Hannswursts Peitsche immun ist. Tatsächlich bestätigt Hannswurst: „Bitt euch Herr Doktor, wollt reflektieren, / [...] als mein Paitsch an dem Mann probiren. / Mein Paitsch macht nur den Narren gscheid, / Und Leut nit, die klüger sind, als wir beyd.“ (Ebd.) Abschließend folgt der Epilog mit einer letzten Schelte an Goethe und der Aufforderung, er möge sich künftig etwas mehr zurückhalten: „Antwortet bschäde, oder syt ers z’ faul, / So haltet lieber völlig uer Maul.“ (Ebd., 23)

Formal ist zudem auffällig, dass H. Textpassagen aus Wagners Satire beinahe wortgetreu in seinen Text montiert. Auch Wagner hatte Versatzstücke aus den Rezensionen zum *Werther* in sein Stück integriert (vgl. Herboth 2002, 225). So sind die Verse „Davor hat’s nun wol gute Ruh: / Wo nähm Hannswurst den Zeug dazu?“ (Hottinger 1775, 20) als „Davor hats nun wohl gute Ruh, / Wo nähm er dann den Zeug dazu?“ (Wagner 1775, 17) auch in Wagners Satire zu finden. Allerdings werden sie bei Wagner dem tatsächlich etwas überheblich wirkenden Prometheus in den Mund gelegt, der sich gegenüber Merkur alias Wieland äußert.

Was die Rezeption anbelangt, so sind die Zeitgenossen durchaus auf H. aufmerksam geworden. Seine Polemiken gegen Lavater und Goethe sowie seine Abneigung gegenüber dem Programm des SuD sind nicht unbemerkt geblieben. Dennoch wurde H. von Lavater geschätzt (vgl. Wyß 1881, 197). Obgleich aber H.s Schriften, insbesondere die Biografie über Salomon Gessner, im zeitgenössischen Umfeld viel Würdigung erfahren hatten, sind seine satirischen Texte in der germanistischen Forschung bis heute nahezu unberücksichtigt geblieben.

Werke

[Hottinger, Johann Jakob:] Menschen, Thiere und Göthe eine Farce. Voran ein Prologus an die Zuschauer und hinten ein Epilogus an den Herrn Doktor. Zürich 1775. – Sendschreiben an den Verfasser der Nachricht von den Zürcherischen Gelehrten im ersten Band der allgemeinen theologischen Bibliothek. Berlin u. a. 1775a. – Briefe von Selkof an Welmar. Hg. v. Welmar. Zürich 1777. – Das Geniewesen, ein Lustspiel in fünf Aufzügen. Frankfurt a.M. u. a. 1781. – Etwas über die neusten Uebersetzerfabriken der Griechen und Römer. Zürich 1782. – Bibliothek der neuesten theologischen, philosophischen und schönen Litteratur. 3 Bde. Zürich 1784–1786. – Salomon Geßner. Zürich 1796. – Rectoratsreden. Zürich 1813. – Menschen, Thiere und Göthe eine Farce. Voran ein Prologus an die Zuschauer und hinten ein Epilogus an den Herrn Doktor, in: Rheinischer Most. Erster Herbst o.O. 1775. – (J.J. Hottinger.) Menschen, Thiere und Goethe. Eine Farce. 1775. (Hch. Leop. Wagner.) Confiskable Erzählungen. 1774. Wien bey der Bücher-Censur. Wortgetreue Neudrucke der seltenen Originalausgaben. Mit einer litterarhistorischen Einleitung von M. Desceltes. Leipzig 1904, 1–24.
[Hottinger, Johann Jakob u. Johann Rudolf Sulzer]: Brelocken an's Allerley der Groß- und Kleinmänner. Leipzig 1778.

Wagner, Heinrich Leopold: Prometheus, Deukalion und seine Recensenten. Voran ein Prologus und zuletzt ein Epilogus. [Frankfurt a.M.] 1775.

Forschung

Flaschka, Horst: Goethes *Werther*. Werkkontextuelle Deskription und Analyse. München 1987.
Herboth, Franziska: Satiren des Sturm und Drang. Innenansichten des literarischen Feldes zwischen 1770 und 1780. Hannover 2002.
Kamber, Urs Viktor: J.J. Hottinger: Briefe von Selkof an Weimar. Hg. v. Welmar. Zürich 1777. Zu einer rationalistischen Version des Briefromans im 18. Jahrhundert, in: DVjs 47 (1973), 381–399.
Wyß, Georg von: J.J. Hottinger, in: ADB 13 (1881), 195–198.

Annette Ripper

Moralische Bekehrung eines Poeten von ihm selbst aufgeschrieben

V: Jakob Michael Reinhold Lenz

E: 1775

D: Frankfurt a.M. 1889

Der autofiktionale Text entstand zwischen Mai und Juli 1775 und steht in einem engen zeitlichen und thematischen Zusammenhang mit Lenz' *Tagebuch* (1774). Der direkte biographische Anlass für die *Moralische Bekehrung eines Poeten* war die Begegnung mit Goethes Schwester Cornelia Schlosser. L. erwähnt Cornelia erstmals in einem Brief an Lavater vom 8. 4. 1775, wo er davon berichtet, er habe ihr eine „Künstlerromanze“ (WuB 3, 309) von Goethe zugeschickt. Eine persönliche Begegnung fand möglicherweise schon 1774 in Straßburg statt, sicher aber anlässlich L.' Besuch im April/Mai 1775 im badischen Emmendingen, wo Cornelia mit ihrem Mann Johann Georg Schlosser lebte (vgl. die *Erste Selbstunterhaltung* im Text). Es folgte ein gemeinsamer Aufenthalt mit Goethe bei den Schlossers von Ende Mai bis zum 5. Juni (vgl. die *Zehnte Selbstunterhaltung*). Diese Begegnungen bestimmen auch den Zeitraum der erzählten Zeit im Text. Er schließt mit Goethes zweitem Aufenthalt in Straßburg (20. 7. 1775, vgl. die *Funfzehnte Selbstunterhaltung*).

Während das *Tagebuch* an Goethe adressiert ist und sehr realitätsnah die Vorgänge um Cleophe Fibich (1754–1820), Tochter eines Straßburger Juweliers, und ihren Bräutigam, den Baron Friedrich Georg von Kleist (1751–1800), der sein Heiratsversprechen nicht einlöste, reflektiert, ist die *Moralische Bekehrung* stärker als fiktionaler ‚Roman‘ konzipiert, der sich an Cornelia wendet. Unterteilt in fünfzehn *Selbstunterhaltungen*, übernimmt der

Text zentrale Strukturmerkmale des Tagebuchs, der empfindsamen Bekenntnisliteratur und vor allem des Briefromans nach dem Vorbild von Goethes *Die Leiden des jungen Werthers* (1774). Eine Fortsetzung dieser literarisierten Vergegenwärtigung von Leidenschaften, scheiternden Liebesbeziehungen und Sublimierungsversuchen stellt schließlich der Briefroman *Der Waldbruder. Ein Pen-dant zu Werthers Leiden* (1776) dar.

Anliegen der *Moralischen Bekehrung* ist eine aufklärerische Rationalisierung, empfindsame Sublimierung und moralisch-religiöse Transzendierung der illusionären Leidenschaften des „Poeten“ zur koketten „C.“ (Cleophe Fibich; vgl. WuB 2, 332). Sich in die Traditionslinie der augustinischen *Confessiones* stellend (Rousseaus [1712–1778] *Confessiones* waren zu dieser Zeit noch nicht gedruckt, aber bereits geschrieben), zielen die *Selbstunterhaltungen* nach dem Vorbild von Johann Caspar Lavaters *Geheimem Tagebuch. Von einem Beobachter Seiner Selbst* (1771–1773, vgl. WuB 2, 865) auf eine literarische Selbsterkundung und Darlegung eines vermeintlich glückenden ‚Heilungsprozesses‘ der mit der Realität nicht zu vereinbarenden Leidenschaften des Poeten. Seine „moralische Bekehrung“ wird als empfindsamer Bildungsprozess des Herzens präsentiert, der vom „Bild“ der adressierten „S.“ (Cornelia Schlosser) geleitet wird. (WuB 2, 338) Zwar sind die *Selbstunterhaltungen* an Cornelia adressiert, jedoch dient sie vor allem der konzeptuellen Rahmung für die literarisierte Selbstverständigung.

Den *Selbstunterhaltungen* ist eine *Vorrede*, ein Auszug aus der *Geschichte der See-Reisen und Entdeckungen im Süd-Meer* (1774) von John Hawkesworth (1715–1773), vorangestellt. Die genaue Kartographierung eines unbekannten, neu zu entdeckenden Landes dient als metaphorische Analogie für die fol-

gende ‚Weltreise‘ in die eigene Psyche und deren literarische ‚Vermessung‘. Der Erzähler ist bestrebt, „mir selber von meinen Empfindungen, ihrem Wechsel, Veränderung und Fortgang Rechenschaft zu geben“ (ebd., 330). Der Vergleich mit der Anfertigung einer Seekarte macht deutlich, dass die folgende Selbstbeobachtung einen generalisierbaren Wert haben soll. So warnt der Erzähler an einer Stelle vor den Treueproben der Frauen, die nur ihrer eigenen Eitelkeit dienen: „Hier ist eine Klippe edle Jünglinge, die ich euch zu vermeiden bitte, ach je edler euer Herz ist, desto näher steuert ihr ihr entgegen und desto mehr lauft ihr Gefahr“ (ebd., 333).

Das Bestreben einer Läuterung der unmittelbaren, illusionären Leidenschaften spiegelt sich auch in der Textstruktur und Erzählerperspektive, im Verhältnis des Schreibenden zum erlebenden Ich. So folgt nach der *Vorrede* eine relativ offene Rahmenerzählung, in der die Schreibmotivation dargelegt wird. Sie geht aber schon bald fließend über in die eigentliche Binnenerzählung, die Auseinandersetzung mit der affektiven Liebe für Cleophe. Der Erzähler ist um Rationalisierung und Desillusionierung bemüht und verwendet das drastische Bild des Anatomierens, der Zerstückelung der Geliebten („jetzt anatomiere ich dieses Herz und werf’ es in mein Raritätenkabinettchen, ohne mich weiterst jemals damit abgeben zu wollen“, ebd., 333). Diese ‚Zergliederung des Herzens‘ der Geliebten ist aber untrennbar mit dem ‚Ausweiden‘ des eigenen Herzens verbunden, das schließlich als ‚Opfergabe‘ Cornelia dargebracht wird (vgl. das Ende: „Leb wohl Cornelia! nimm [...] dieses Herz wie ich es in der Stille vor mir selbst ausgeweidet habe“, ebd., 353). Die ‚moralische Bekehrung‘ soll also über eine Desillusionierung der eigenen Begeisterung und eine Selbstdistanzierung gelingen: „Ich

erinnere mich der Zeit noch wohl da ich Tiefen des Genies in meiner geliebten C. zu entdecken glaubte [...]. Nach vielem Abarbeiten und ohnmächtig Werden meines dahinsterbenden Genies bin ich endlich zu der kalten und freudenleeren Betrachtung zurückgekommen, die Schönheiten die Vollkommenheiten die ich ihrem Geist und Herzen lieb, haben bloß in meiner Imagination gesteckt“ (ebd., 331).

Die zergliedernden, nach Distanzierung und Transzendierung strebenden *Selbstunterhaltungen* werden vor dem Hintergrund verschiedener, widerstreitender Liebeskonzepte entfaltet: Der Text entwirft ein Spannungsfeld zwischen einem sinnlichen, einem sublimiert-vergeistigten und einem sozial angesehenen Liebesmodell. Die für Cleophe empfundenen Leidenschaften reagieren auf eine bewegte, sinnliche Liebe, die zwar auf den Poeten inspirierend wirkt und bei ihm sogar ‚göttliche Begeisterung‘ auslösen kann (vgl. ebd., 334 f.), jedoch von einem eitlen (Selbst-)Betrug und gesellschaftlichen Schein geprägt ist („Du bist zu verschmitzt, spielst zu fein um einen treuen Liebhaber zu machen“, ebd., 335). Umgekehrt richtet sich aber auch die Liebe des Poeten nur auf eine Selbstbe Spiegelung in der schönen „Situation“ (ebd., 334). Seine „Bilder[] der Imagination“ entbehren einer wahren Substanz und dienen dazu, „eine gewisse Leere in meinem Herzen“ auszufüllen. (Ebd.) Die unglückliche Liebe zu C. erscheint als ‚Modellfall‘ einer von gesellschaftlichem Rollenverhalten und eitlen Projektionen geprägten künstlichen Beziehung (vgl. ebd., 342 f.). Durch die Adressierung an Cornelia als moralischer Genius, als „himmlische[] Flamme“ (ebd., 335), erhofft sich der Erzähler eine geordnete Innensicht, eine innere, moralische Umkehr und Katharsis: „Nein S. – ich kehre zu Dir zurück,

Hände und Augen zu Dir erhaben, würdiges zärtliches Weib! Retterin! Engel des Himmels meine verirrte Seele auf die rechte Bahn zu leiten“ (ebd.). Zur Gegenüberstellung der beiden ‚Musen‘, der ‚Kokette‘ Cleophe und der ‚Heiligen‘ Cornelia, tritt schließlich noch ein drittes Frauenbild: Die gesellschaftlich für den Erzähler unerreichbare Adlige (Henriette von Waldner-Freundstein [1754–1803], auf die sich die Leidenschaften in *Der Waldbruder* richten). In der literarischen Liebeskonzeption sind die sozialen Standesunterschiede aber überwindbar und der Erzähler rechtfertigt seine phantasierte Liebe zur Adligen gegenüber der moralischen Instanz Cornelia mit einer bezeichnenden Unterscheidung: „Sie soll meine Liebe, Du aber meine *erste* Freundin sein“ (ebd., 339). Die widerstreitenden Liebeskonzeptionen (die sinnliche, die gesellschaftlich angesehene und die ‚heilig‘-moralische Liebe), die alle darin übereinstimmen, dass sie sowohl für den Erzähler als auch für den Autor auf Dauer nicht harmonisierbar und realisierbar waren, finden sich auch in den zeitnah entstandenen Gedichten, wie *Auf ein Papillote* (E: 1774, D: 1869), *Der verlorene Augenblick* (E: 1775/1776, D: 1828) oder *Petrarch* (1776, D: 1776). Wie die *Moralische Bekehrung* sind sie von werbenden Huldigungen, Klagen über unerfüllte Liebessehnsüchte und Einsamkeit geprägt.

Die behauptete ‚Heilung‘ und ‚Bekehrung‘ durch die Konzeption einer sublimierten, distanzierten und die verschiedenen Leidenschaften harmonisierenden, ‚vernünftigen‘ Liebe (vgl. ebd., 340 u. 344) scheitert im Spannungsfeld zwischen Realität und Imagination. Dieses Scheitern lässt sich auch an der Erzählstruktur ablesen, wie Stötzer gezeigt hat (vgl. Stötzer 1992, 68–71). In der *ersten Selbstunterhaltung* ist noch der Abstand durch den Wechsel des grammatischen

Tempus in die Gegenwart gewahrt. Die Ebene der Rückblende droht aber zunehmend, ihre Distanzierungsfunktion einzubüßen und in die Ebene der Gegenwart überzugehen („Ach zärtliche Erinnerungen kommt nicht zurück, mein Herz ist noch zu schwach euch Stand zu halten“, WuB 2, 334). Schließlich wird der Erzähler von der ‚Binnenerzählung der Leiden-schaften‘ in der Gegenwart eingeholt: „Grausame C. nur die beste Meinung hatte ich von Dir und habe sie noch – aber es ist zu spät“ (ebd., 335). Die endgültige Aufhebung der Abfolge und Unterscheidung der Zeitebenen der vergangenen Erlebnis- und der gegenwärtigen Erzählzeit, die mit dem zunehmenden ‚Sezieren‘ oder ‚Feinvermessen‘ der widersprüchlichen Liebeskonzepte einhergeht, erfolgt dann in der *Achten Selbstunterhaltung*: „Ich war heute bei C. [...] Ich liebe sie, bewundere, bedaure sie, aber ich bin nicht mehr verliebt“ (ebd., 347). Das für die autobiographische Erzählung charakteristische Gleichgewicht zwischen dem erzählenden und dem erlebenden Ich wird mit zunehmender Distanzaufhebung gestört. Das erlebende Ich dominiert gegenüber dem erzählenden, wodurch sich das Scheitern des Anspruchs einer distanzierten Selbstfindung und -bestimmung abzeichnet. Die ambivalente Erzählhaltung manifestiert auch den drohenden Identitätsverlust („Wo bin ich?“, ebd., 335). Die durch nicht überwundene Empfänglichkeit für Cleophes sinnliche Liebe bedrohte moralische Identität soll eine empfindsame Sublimierung wiederherstellen. Die Macht der vergegenwärtigten Leidenschaften führt jedoch zu erneuten Affektionen. Den Höhepunkt des Ich-Verlusts als Verlust einer moralisch konstituierten Identität und Handlungsfreiheit stellt das Gefühl dar, dem Zwang einer ‚fatalen Notwendigkeit‘ einer gesellschaftlichen „Situation“ oder eines äußeren „Zufalls“ zu unterliegen.

(Ebd., 334; vgl. auch Stötzer 1992, 72 f.) Selbst der innere Läuterungsprozess scheint durch äußere Vorgaben geprägt zu sein (vgl. WuB 2, 345 u. 351).

Der Text führt in Form und Inhalt selbst die Fragilität der „Bekehrung“ vor. Eine Vermittlung zwischen dem imaginären Blick und einer möglichen Realisierung gelingt nicht. Das inszenierte „Bild“ Cornelias führt weniger in die Realität als in eine neue Literarisierung nach dem Vorbild Petrarcas (1304–1374) (während ihr Tod nach dem literarischen Muster Julies in Rousseaus *La Nouvelle Héloïse* [1761] imaginiert wird; vgl. ebd., 349). Die reale Trägerin des literarisierten Musenbildes ist austauschbar. Das organisierende literarische Muster besteht in einer Verheißung künftiger Erfüllung und einem Leiden an der Unerfülltheit in der Realität. Die Verführungskraft der sinnlichen Liebe kann nicht gebrochen werden, denn das unerlaubte Begehren wächst mit zunehmender Sakralisierung der Liebe zur verheirateten, ‚unantastbaren‘ Cornelia (die an einer Stelle nach dem Muster der *Imitatio Christi* vorgestellt wird; vgl. ebd., 341 f.). Dieser dem *Werther*-Modell nachgebildete Konflikt einer Wechselwirkung zwischen Sakralisierung und wachsenden sinnlichen Leidenschaften, ist unlösbar (vgl. Käser 1987, 330–339). Was dem ‚Poeten‘ bleibt, ist eine literarisierte Verschiebung oder Sublimierung des von realen zwischenmenschlichen Beziehungen losgelösten Liebesproblems in einen subjektiven Innenraum.

Seine problematische Stellung in der Gesellschaft und seine Unfähigkeit, eine reale Beziehung aufzubauen, thematisiert der Erzähler selbst. Ähnlich wie in Rousseaus etwa zeitgleich entstehenden *Rêveries du promeneur solitaire* (gedruckt erst 1782), wird die Reflexion seiner „Vereinzelung“ (WuB 2, 344) von der Kritik der gesellschaftlichen Maske-

rade moralisch gestützt (vgl. ebd., 342f. u. 348). Einen Ausweg aus diesem Dilemma findet das erzählende Ich in einer Perspektive, die sich selbst als „einen fremden und andern Menschen“ (ebd., 353) beobachtet. Die gesellschaftliche Vermittlung der Existenz des Poeten funktioniert hier allein über eine „perspektivische Identität“ (Käser 1987, 339; vgl. Stötzer 1992, 77), die die narzisstische Selbstbespiegelung in einer „Situation“ (WuB 2, 334) zu wiederholen scheint. Auch das für L.' Werk charakteristische Konzept des ‚Hineinfühlens‘ des Genies in den Standpunkt der (niederer) Menschen, bestärkt das Konzept der empfindsamen Literarisierung: „Freilich ist es schwer für einen Glücklichen sich den Zustand Unglücklicher und ihre Empfindungen lebhaft vorzustellen aber er kann es doch auch ohne eigene Erfahrung durch Teilnehmen und Herablassen vorzüglich aber durch gute Dichter lernen“ (ebd., 351).

Am Ende der ‚Reise ins Innere‘, den fünfzehn *Selbstunterhaltungen*, die die Tendenz haben, vom Umfang immer kürzer zu werden, verabschiedet sich der Erzähler plötzlich von der adressierten Cornelia. Er habe sein Herz „in der Stille vor mir selbst ausgeweidet“ (ebd., 353) und lege ihr nun die ‚versiegelten‘ Worte dar (vgl. ebd.). Die ‚Seelenlandschaft‘ wurde also in Literatur transformiert, die der ‚heiligen Muse‘ als Gabe dargereicht wird. Trotzdem solle sie bedenken, „daß es nur für mich selbst geschrieben ward“ (ebd.). Eingeschoben in diesen plötzlichen Abschluss sind Gedanken über die sich trennenden Wege vom Erzähler (L.) und Goethe. Während der in der *Moralischen Bekehrung eines Poeten* dargestellte Weg auf das Konzept einer nach innen gerichteten, jedoch weiterhin aus Widersprüchen sich generierenden Produktivität führt, erscheint am Ende Goethe als derjenige, der weggeht, produktive

Beziehungen zur Außenwelt aufbaut und dafür gesellschaftliche Anerkennung erhält. Die Reflexion über das Konkurrenzverhältnis zu Goethe auf dem literarischen Markt, die in der zeitgleich entstandenen Literatursatire *Pandämonium Germanikum* (E: 1775, D: 1819) vertieft wird, wendet der Erzähler in eine moralische Selbstkritik: „Ich halte es für ein großes Unrecht das ich leide wenn man ihm meine Werke zuschreibt, da ich doch bedenken sollte, daß sie unter keinem anderen Namen sich so würden produziert haben“ (ebd., 345). In der die letzte *Selbstunterhaltung* prägenden Überlagerung der imaginären Adressierung an Cornelia und der Auseinandersetzung mit dem einen anderen Weg einschlagenden Goethe liegt ein versteckter Fluchtpunkt der gesamten Autofiktion: Die Kompensation des drohenden Freundschaftsverlustes und der Entfernung der poetischen Leitorientierungen führt zur literarischen Variation des *Werther*-Modells, um die eigene gesellschaftliche, geistige und moralische Identität als ‚Poet‘ zu rechtfertigen. So ist die *Moralische Bekehrung* Ausdruck nicht nur des Ringens um die Harmonisierung widerstreitender Liebeskonzeptionen, sondern auch des Widerstreits zwischen einer moralischen Rechtfertigung, einer gesellschaftlichen Anerkennung und einer Aufrechterhaltung des Prinzips der sinnlichen, ‚leiden‘chaftlichen Inspiration als ambivalente, sowohl schöpferische als auch destruktive Grundlage für die poetische Imagination.

Dass die als Empfindsamkeit bezeichnete Modernisierung der menschlichen Gefühlskultur unmittelbar „mit der Durchsetzung einer bis dahin unerreichten Wirkungstiefe schriftkultureller Standards verknüpft“ (Koschorke 1999, 12) ist, hat Koschorke allgemein gezeigt. Die Verschmelzung der Reflexion verschiedener Liebeskonzeptionen und der

Schreibpraxis in der *Moralischen Bekehrung* bestätigt die unauflösbare wechselseitige Durchdringung von literarischer Kommunikationspraxis und Affektmodulierung. Stötzer untersucht die Darstellung des zerrissenen Subjekts in den Erzählungen von L. und verfolgt die These, dass die von der ‚Seelenerkundung‘ gesuchte objektive Ordnung (die ‚Landkarte‘) nicht greifbar sei. Sie müsse erst „durch eine Verinnerlichung literarischer Muster, insbesondere der moraltheologisch überhöhten petrarkistischen Liebesvorstellung, auf Kosten konkreter individueller Erfahrungen, geschaffen werden“ (Stötzer 1992, 71). Damit falle aber die Darstellung der moralisch-sittlichen Autonomie der Frauen (wie etwa in der englisch-deutschen Tugendempfindsamkeits- wie auch in der deutschen Sensibilité-Tradition) ins Schematische, in einen „Ausdruck ihrer entindividualisierten Fremdbestimmung“ (ebd., 79) zurück. Schmalhaus arbeitet die literarischen Darstellungen als Darstellungsprinzip in den autobiographischen Schriften und Briefen genauer heraus (vgl. Schmalhaus 1994, 172–180).

Zumeist werden das *Tagebuch* und die *Moralische Bekehrung* im Zusammenhang gedeutet. Schönert (1994) liest sie als fiktionale Vorführungen von Selbstdisziplinierungsversuchen; Stephan (1995) dagegen als literarische Bearbeitungen des Konkurrenzverhältnisses zwischen L. und Goethe. Ende widmet sich den Texten unter dem Aspekt empfindsamer Selbst- und Fremddarstellungen. Nach ihrer Deutung verdoppelt sich der Autor in einem artifiziell konstruierten Ich (vgl. Ende 2002, 393). Sie liest die Texte als „‚Probhandeln‘ des Ich entlang des Empfindsamkeitsdiskurses“ (ebd., 419). Dabei würden Schlüsselbegriffe der Empfindsamkeit als Ideale und Utopieentwürfe zum Mittel der Kritik an ihrer Entleerung in der gesellschaftlichen

Praxis wie auch zum Mittel der Erkundung, Disziplinierung und Darstellung des Selbst durchgespielt (vgl. ebd., 411).

Werke

Lenz, Jakob Michael Reinhold: WuB 2, 330–353 [*Moralische Bekehrung eines Poeten*]. – WuB 3, 309.

Forschung

Ende, Dagmar: Empfindsamer Selbst- und Fremddarstellungen. *Das Tagebuch* und die *Moralische Bekehrung eines Poeten* von ihm selbst aufgeschrieben von Jakob Michael Reinhold Lenz, in: Euphorion. Zeitschrift für Literaturgeschichte 96.4 (2002), 387–420.

Käser, Rudolf: Die Schwierigkeit, ich zu sagen. Rhetorik der Selbstdarstellung in Texten des „Sturm und Drang“. Herder – Goethe – Lenz. Bern u. a. 1987 (zu Lenz: 253–384).

Koschorke, Albrecht: Körperströme und Schriftverkehr: Mediologie des 18. Jahrhunderts. München 1999.

Luserke, Matthias: Lenz-Studien. Literaturgeschichte, Werke, Themen. St. Ingbert 2001 (zur *Moralischen Bekehrung*: 229–260).

Schmalhaus, Stefan: Literarische Anspielungen als Darstellungsprinzip. Studien zur Schreibmethodik von Jakob Michael Reinhold Lenz. Münster u. a. 1994, bes. 172–180.

Schönert, Jörg: Literarische Exerzitien der Selbstdisziplinierung. *Das Tagebuch* im Kontext der Straßburger Prosa-Schriften von J.M.R. Lenz, in: „Unaufhörlich Lenz gelesen ...“. Studien zu Leben und Werk von J.M.R. Lenz. Hg. v. Inge Stephan u. Hans-Gerd Winter. Stuttgart u. a. 1994, 309–324.

Stephan, Inge: „Meteore“ und „Sterne“. Zur Textkonkurrenz zwischen Lenz und Goethe, in: Ljb 5 (1995), 22–43.

Stötzer, Jürgen: Das vom Pathos der Zerrissenheit geprägte Subjekt. Eigenwert und Stellung der epischen Texte im Gesamtwerk von Jakob Michael Reinhold Lenz. Frankfurt a.M. u. a. 1992 (zur *Moralischen Bekehrung*: 64–81).

Heribert Tommek

**Musikalische Dialogen. Oder:
Philosophische Unterredungen
berühmter Gelehrten, Dichter und
Tonkünstler über den Kunstge-
schmack in der Musik**

V: Wilhelm Heinse

E: um 1770

D: Leipzig oder Altenburg 1805

Die *Musikalischen Dialogen* sind vermutlich um 1770 entstanden, als der junge Wilhelm Heinse danach strebte, sich einen literarischen Ruf aufzubauen. Bemühungen um eine Publikation scheiterten und wurden schließlich aufgegeben. Veröffentlicht wurden die *Dialogen* erst zwei Jahre nach H.s Tod durch Ignaz Ferdinand Arnold (1774–1812). Obwohl die Echtheit des Textes bereits kurz nach Erscheinen angezweifelt wurde, gilt H.s Autorschaft heute als erwiesen (vgl. Goer 2006, 47 f.). Nicht recht überzeugend ist hingegen die Anordnung der sieben einzelnen Textbausteine in der Edition von Arnold: Einer mit *Leserinnen und Leser!* überschriebenen Vorrede des Autors folgt eine *Vorrede* zum ersten Dialog *Vom musikalischen Genie und von der pathetischen Kunst* und dieser selbst. Dem zweiten Dialog *Die Prinzessin ****, *Metastasio und die Grazien* folgt irritierenderweise nochmals ein *Vorbericht*, der offenkundig vor diesen einzuordnen ist (vgl. Terras 1992, 183; Goer 2006, 49). Zwischen dem zweiten und dritten Dialog *Über musikalische Bildung* steht ein Gedicht ohne Titel, in dem eine freie Übersetzung von Pietro Metastasios (1698–1782) Gedicht *Le grazie vendicate* (*Die gerächten Grazien*, 1735) zu erkennen ist (vgl. Goer 2006, 49).

In der Vorrede *Leserinnen und Leser!* tritt H. in der Rolle des Unerfahrenen vor sein Publikum: „Ich bin noch ein Jüngling und kaum

zwanzig Jahre alt. Verzeihen Sie –“ (SW 1, 207). Dem Erzähler antworten fingierte Leserstimmen, die ihn wegen seiner Jugend angreifen oder anfeuern und ihm Anlass zu ironischen Repliken geben. In der *Vorrede* zum ersten Dialog legt der Erzähler die musikästhetische Prämisse fest, unter der der Dialog stattfindet: „Der Hauptendzweck der Musik ist die Nachahmung oder vielmehr Erregung der Leidenschaften“ (ebd., 217). Die Gesprächspartner, der Philosoph Jean-Jacques Rousseau (1712–1778) und der Komponist Niccolò Jommelli (1714–1774) sind sich einig, dass Musik nur aus Genie entstehen und man Genie nicht erlernen könne: „Ein musikalisches Genie muß geboren werden, die Natur muß es schaffen, die Kunst wird dieses nie thun“ (ebd., 233). Von diesem Punkt aus kreist das Gespräch um die nicht zu beantwortende Frage, woher das Genie komme. Der zweite Dialog findet zwischen dem Librettisten Pietro Metastasio und einer namenlosen Prinzessin statt, die man mit der späteren Kaiserin Maria Theresia von Österreich (1717–1780) in Verbindung bringen kann (vgl. Goer 2006, 76). Das Kernthema dieses sokratischen Dialogs (vgl. Terras 1992, 186) ist der Vorwurf, die Oper sei „unnatürlich“ (SW 1, 261), dem Metastasio triumphierend mit einem Vergleich zwischen der Musik der Antike und der Moderne begegnet: „Ihr Gesang war schöne Natur, und unser Gesang ist verschönerte Natur“ (ebd., 263). Während des gesamten Dialogs schwingt ein erotischer Subtext mit, der auch H.s spätere Auseinandersetzung mit der Musik in *Hildegard von Hohenthal* (1795) prägt (vgl. Terras 1992, 186; Goer 2006, 81). Während H. in den zwei ersten Dialogen berühmte historische Persönlichkeiten als Vertreter bestimmter musikästhetischer Thesen auftreten lässt, sind die Figuren des dritten Dialogs fiktiv. Zu Beginn dieses szenischen Dialogs gelingt es

den Schülern Löwe und Waldmann, einige Mädchen mit weltlichen Liedern anzulocken. Mit dem Kantor tritt ein Gegner der leichten koketten Musik auf, der die Mädchen vertreibt. Das Gespräch mündet in eine Klage der Schüler über die schulmeisterliche (musikalische) Bildung. Dem restriktiven System setzen sie einige in der Fantasie entstandene „Projekten“ (SW 1, 312 u. ö.) zur Verbesserung der Bildungssituation entgegen, können den Kantor allerdings nicht überzeugen.

Die *Dialogen* verhandeln aktuelle ästhetische Fragestellungen und sind besonders in ihrer Verwendung des Geniebegriffs ganz ein Produkt ihrer Zeit. Besonders im dritten Dialog ist außerdem der Einfluss von H.s Erfurter Lehrer Friedrich Justus Riedel (1742–1785) spürbar (vgl. Goer 2006, 56), durch dessen Schriften H. einen ersten Einblick in ästhetische Theorien gewonnen hatte.

Werke

Heinse, Wilhelm: Musikalische Dialogen, in: ders.: Sämtliche Werke. Bd. 1: Gedichte. Jugendschriften. Hg. v. Carl Schüddekopf. Leipzig 1913, 205–331 (= SW 1).

Forschung

Goer, Charis: Ungleiche Geschwister. Literatur und die Künste bei Wilhelm Heinse. München 2006.

Jaunich, Kerstin: Tonsysteme und Tonartencharakteristik in Wilhelm Heinses musikalischen Schriften, in: „Seelenaccente – Ohrenphysiognomik“. Zur Musikan-schauung E.T.A. Hoffmanns, Heinses und Wackenroders. Hg. v. Werner Keil u. Charis Goer. Hildesheim u. a. 2000, 234–296.

Lauppert, Albert von: Die Musikästhetik Wilhelm Heinses. Greifswald 1912.

Schurig, Arthur: Der junge Heinse. München 1912.

Terras, Rita: Wilhelm Heinse's *Musikalische Dialogen*, in: Goethe Yearbook 6 (1992), 181–192.

Juliane Blank

Neuer Versuch über die Schauspielkunst. Aus dem Französischen. Mit einem Anhang aus Goethes Brieftasche

V: Louis-Sébastien Mercier

Ü: Heinrich Leopold Wagner

E: vermutlich Herbst–Winter 1775

D: Leipzig 1776

Die anticlassizistische Dramentheorie *Du Théâtre ou nouvel essai sur l'Art Dramatique* des französischen Romanciers, Dramatikers und Theoretikers Louis-Sébastien Mercier (1740–1814) erscheint 1773 in Amsterdam und zählt zu den wichtigsten Schriften, die die Entwicklung des Dramas im SuD nachhaltig prägt. Eine unabdingbare Voraussetzung dafür ist die nur kurze Zeit später veröffentlichte Übersetzung des *Nouvel essai* ins Deutsche von dem Straßburger Heinrich Leopold Wagner, der zum engeren Kreis um Goethe gehört und dessen Bürgerliches Trauerspiel *Die Kindermörderin* (1776), das in seiner Konzeption stark von M.s Schrift beeinflusst wird, zu einem der wichtigsten Dramen des SuD zählt (vgl. Luserke 2010, 230). Die Übersetzung *Neuer Versuch über die Schauspielkunst. Aus dem Französischen. Mit einem Anhang aus Goethes Brieftasche* wird 1776 anonym und ohne Angaben des Verfassers M. und des Übersetzers W. in Leipzig bei Schwickert veröffentlicht. Die umfangreiche Schrift enthält 28 Kapitel; diesen ist eine Einleitung vorangestellt, angehängt sind die im Titel bereits angekündigten Texte *Aus Goethes Brieftasche*, die neben einer eigenen Einleitung zwei Prosatexte und fünf Gedichte von Goethe enthalten, welche eher lose zusammengeworfen wirken als kohärent miteinander verbunden. Zudem nehmen die Anmerkungen Goethes

nur vordergründig Bezug auf M.s Dramentheorie, da sie trotz ihres heterogenen Inhalts vorrangig auf das Thema Kunst bzw. Künstler referieren (vgl. ebd., 94 f.). Goethe ist es auch, von dem W. den Auftrag zur Übersetzung dieser programmatischen Schrift erhält. Am 31. 1. 1775 wird das Übersetzungsprojekt u. a. bereits in den *Frankfurter gelehrten Anzeigen* mit folgenden Worten angekündigt: „D. Göthe läßt das ohnlängst erschienene merkwürdige Buch: Du Théâtre, ou nouvel essai sur l'art dramatique, übersetzen, und wird solches mit Anmerkungen und Zugaben auf Ostern herausgeben.“ (FgA 1775, 72, zit. nach Genton 1981, 207) Dass aus den geplanten Zugaben, die Goethe beisteuern wollte, nur die Beiträge zum *Anhang aus Goethes Brieftasche* werden, geht auf einen Eklat zwischen Goethe und W. zurück, für den W.s für Furore sorgende Literatursatire *Prometheus, Deukalion und seine Recensenten* (1775) verantwortlich ist. Goethe selbst wurde für den Verfasser der als Freundschaftsdienst gemeinten und im Kontext der *Werther*-Rezeption entstandenen Satire gehalten, woraufhin dieser, übel verstimmt, den wahren Verfasser W. am 21. 4. 1775 öffentlich in den *Frankfurter gelehrten Anzeigen* sowie in einem Einzeldruck bekannt gibt.

M.s *Neuer Versuch* ist stark von Jean-Jacques Rousseaus (1712–1778) politischer Theorie aus dessen *Du contrat social ou Principes du droit politique* (1762; dt. *Vom Gesellschaftsvertrag oder Grundsätze des Staatsrechts* [1763]) geprägt, von dem M. sowohl den politisch gefüllten Naturbegriff als auch den Begriff des ‚citoyen‘ übernimmt. Ebenso wichtig sind die wirkungsästhetischen und gattungspoetischen Bezüge zur Dramentheorie *De la poésie dramatique* (1758) von Denis Diderot (1713–1784), die Lessing (1729–1781) 1760 unter dem deutschen Titel *Von der dramatischen Dichtkunst* übersetzt. Wenngleich

M. als Schüler Diderots unmittelbar an dessen Theorie anknüpft, geht er doch darüber hinaus und agiert dabei nicht nur revolutionärer, sondern auch radikaler. Bereits in der Einleitung seiner Abhandlung erklärt M. den Zweck des *Neuen Versuchs*: Das Schauspiel müsse ein nützliches Gemälde mit dem Ziel sein, „die Menschen durch das siegreiche Gefühl des Mitleidens und der Teilnehmung unter sich zu verknüpfen“ (Mercier/Wagner 1967, 1). Während es Diderot noch genügt, „im Drama ein tableau des bürgerlichen Lebens, seiner ungeschminkten und offenen, d. h. natürlichen, Sitten zu malen“ (Szondi 1973, 169), betont M. die moralische Funktion des Theaters, indem er das Mitleid zum Mittel erhebt, um „den Egoismus, in dem er nichts Naturgegebenes, vielmehr eine Folge der politischen Zustände erblickt, zu überwinden“ (ebd., 181). Die Politisierung des Theaters und die daraus erwachsende Aufgabe für den Dramatiker markieren den wichtigsten Unterschied zum bürgerlichen Trauerspiel von Lessing und Diderot. Denn während Diderot vom Menschen spricht und es bei der wahren Moral hatte bewenden lassen, meint M. den Staatsbürger und ergänzt die Dramentheorie um die politische Funktion (vgl. ebd., 170). Dabei fokussiert M. vor allem jene Punkte, „an denen die im Staat und in der Gesellschaft herrschenden Kräfte in sie (die *vie domestique*) einbrechen.“ (Ebd., 168) Für M. entspringt „die Quelle aller dieser Übel [...] in der schlechten Staatsverfassung, welche die gegenseitige Einigkeit der Bürger befürchtet hat.“ (Mercier/Wagner 1967, 171) In diesem Zusammenhang ist er darum bemüht, „dem Drama einen Charakter von Nützlichkeit für die Gegenwart, Kenntnis der Menschen und der der Gesellschaft vortheilhaften Dinge einzuprägen“; er sieht darin „das vornehmste Studium, und dasjenige, was dem dramatischen Schriftsteller zu eigen

ist.“ (Ebd., 199) Aus der Vorstellung, dass die Nützlichkeit des Dramas in seiner jeweiligen gesellschaftlichen Funktion begründet liegt, resultieren die Vorgaben für die Wahl und die Behandlung der Stoffe, wobei insbesondere der Konflikt zwischen Bürgertum und absolutistischem Staat zum Thema erhoben wird (vgl. Szondi 1973, 177). M. postuliert in der Tradition der bürgerlichen Aufklärung, dass das Dargestellte die Kategorien der Wahrhaftigkeit und Moralität erfüllen soll, jedoch überschreitet er den aufklärerischen Rationalismus, indem er die Natürlichkeit, Naturläufigkeit und Empfindsamkeit hervorhebt (vgl. Mayer 1981, 82). In diesem Zusammenhang wird die Empfindsamkeit Rousseaus und Diderots bewahrt, wenn M. im 21. Kapitel schreibt: „Nichts dringt tiefer in das menschliche Herz hinein als das Mitleiden“ (Mercier/Wagner 1967, 175). Sätze wie diese zeigen zwar die Verbindung zu Diderot auf, jedoch ist auch die Erregung von Mitleid sowie deren Sinn und Zweck bei M. politisch motiviert. Während „die Tränen des Mitleids im früheren bürgerlichen Trauerspiel ein Palliativ für die Unterdrückten [sind]“, wird den Tränen „bei Mercier die Kraft zugetraut, eine Umkehr bei den Unterdrückten zu bewirken [...] oder zur Hilfeleistung zu veranlassen“. (Szondi 1973, 176) Es sind vor allem die unmoralischen, schändlichen und damit die schädlichen Leidenschaften, die der Reinigung, der Katharsis, bedürfen (vgl. Luserke 2010, 95).

Entgegen der Vorstellung von Form und Sprache des Dramas in der tragédie classique fordert M., dass „das Wahre der Personen aus sanft geschmolzenen und gemischten Farben“ (Mercier/Wagner 1967, 23) gezeigt werden soll, d.h. realistische Figuren, die nicht aus ihrem sozialen Kontext herausgehoben werden, sondern „die eine Identifikation

des Zuschauers mit dem Dargestellten erleichtern“ (Mayer 1981, 84). Zudem sollen alle Stände ihre Berechtigung auf der Bühne finden; es gilt, den „grosen Haufen“ (Mercier/Wagner 1967, 198) darzustellen. Weiter sollen die behandelten Gegenstände dazu geeignet sein, den Zuschauer diese nachempfinden zu lassen. M. wendet sich dabei „explizit gegen die noch in Gottscheds Poetik tradierte Vorstellung von der erschütternden Fallhöhe der feudalen Helden“ (Mayer 1981, 84). Die drei Einheiten werden da verworfen, wo sie untauglich sind: So fordert M., dass „jeder unnütze und schmachthafte Aufzug [...] unterdrückt werden [muss]; die Dauer der Handlung ganz allein muß die Länge der Akten bestimmen“ (Mercier/Wagner 1967, 336). In den bürgerlichen Trauerspielen von Lessing und Diderot wird mit der Abkehr von der Ständeklausel und der Fokussierung auf die bürgerliche Familie diese „zur Stätte reiner Menschlichkeit verklärt“ (Szondi 1973, 167). M.s *Neuer Versuch* hingegen ist die „deutlichste Absage an diese Intention [und] die wichtigste theoretische Begründung des bürgerlichen Trauerspiels [...] des Sturm und Drang“ (ebd.). Der private Lebenskreis des Bürgers, das bürgerliche Interieur, was zuvor noch der Zufluchtsort und Ort des Privaten, Abgeschiedenen ist, wird bei M. selbst zum Schauplatz der Auseinandersetzung zwischen Bürgertum und Adel (vgl. ebd., 172). Die kleine Welt des Bürgers ist zwar nach wie vor positiv konnotiert und bevorzugter Gegenstand, er selbst ist jedoch „vor dem Einbruch einer übelwollenden Gesellschaft in den privaten Lebenskreis nicht mehr völlig sicher“ (Mayer 1981, 83). Vielmehr noch: Der Schauplatz der tragédies domestiques et bourgeois konstituiert sich bei M. als „das Innerste des Staates [...], aus dem er seine Lebenskraft bezieht wie der Körper aus den Ein-

geweiden“ (Szondi 1973, 173). Daran knüpft M. mit der Forderung nach einer – von ihm für dringend notwendig gehaltenen – grundlegenden Reform der Gesellschaft an, womit der Dramatiker die wichtige Aufgabe erhält, auf gesellschaftliche Missstände hinzuweisen und die Gesellschaft für diese zu sensibilisieren. In diesen Zusammenhang eingebettet ist der Frontalangriff auf die normativen Regelpoetiken, die verworfen werden müssen, da mit deren Umsetzung kein realistisches Bild der Gegenwart im Drama gezeichnet werden kann. Als notwendige Konsequenz fordert M. die Neuorientierung der Bühne: Das neue Drama („drame“) soll dabei eine Mischform aus Tragödie und Komödie sein. In seinen *Anweisungen an einen jungen Dichter* ermutigt er den Dramatiker: „Du, der du in dir einen Funken von Genie fühlst, was brauchst du dich mit Poetiken zu umschanzen, und ihnen die Ehre anzuthun bald diese bald jene zu Rath zu ziehn?“ (Mercier/Wagner 1967, 415) Damit setzt er nicht nur die Vorstellung des Dichters mit einem Genie, das aus sich heraus schöpferisch tätig wird, gleich, sondern unterstreicht auch die Abkehr von den Regelpoetiken. Er schreibt weiter: „Folg deinem Feuer; du kommst weiter damit als mit Regeln. Was können dich Aristoteles, Vida, Horaz, Skaliger Boileau lehren? [...] Das Geheimniß der Komposition gewiss nicht“. Und endet mit den bezeichnenden Worten: „Es steckt in dir, es ist dein, wenn du es zu entwickeln weisst“. (Ebd.) Auf die Frage, wie die eigene, produktive Genialität erkannt werden kann, erhält der Leser die Antwort, dass „man sich bei der Lektüre der historischen Vorbilder gerührt fühlen müsse. Durch diese Lektüre muß der Enthusiasmus entzündet werden, Genialität zeugt so Genialität, Literatur zeugt Literatur“ (Luserke 2010, 96). Im Anschluss daran gibt M. praktische Ratschläge hinsichtlich des

Aufbaus und der Gestaltung eines Dramas, aus denen die SuD-Autoren ihre produktionsästhetischen Schlüsse ziehen (vgl. ebd., 96 f.).

M.s *Neuer Versuch* konstituiert sich im SuD als „Programm und theoretische[s] Korrelat zum praktischen Vorbild Shakespeares“, worin sich die SuD-Autoren „erkannt wie zugleich bestätigt fühlen“. (Werner 1977, 117) Wenn Klinger schreibt, M. habe „sich nach Frankreich verirrt“, sei aber eigentlich „zum Autor für das große deutsche Publikum bestimmt“, so wird in diesen Sätzen das Bündnis der SuD-Autoren mit M.s Vorstellungen deutlich. (Klinger 1842. Bd. 12, 61 f., zit. nach ebd.) Was bereits von Lessing vorbereitet wird, führt durch M.s Schrift, W.s Übersetzung und die Rezeption der SuD-Autoren zur Politisierung des Bürgerlichen Trauerspiels. Dabei wird die Szene „zum Tribunal der oberen Stände“; „der Moralist Mercier will den Dramatiker zum ‚Dolmetscher der Unglücklichen‘ machen“, denn „die Unglücklichen sind auf der Erde, sie sind weder im christlichen Märtyrerhimmel noch in Adelspalästen zu suchen, wie die *tragédie classique* suggerierte“. (Haupt 1977, 290) Dabei übernehmen die SuD-Autoren wesentliche Elemente von M.s Dramentheorie, die dann in die Ästhetik des SuD münden: Indem M. fordert, dass „jedes Drama, das die Natur nicht schildert, [...] der Aufmerksamkeit eines vernünftigen Mannes unwürdig ist“ (Mercier/Wagner 1967, 165), indem er auf „absolute Realismustreue und differenzierte Kenntnis menschlicher Charaktere“ (Luserke 2010, 96) zielt, indem er für eine natürliche Sprache wirbt, während er gleichzeitig die künstliche Sprache des gehobenen Stils der Tragödie ablehnt (vgl. ebd., 96), verleiht M. den teils diffusen Vorstellungen der SuD-Autoren eine deutlichere theoretische Kontur. Heute gilt M.s Schrift neben Herders *Shakespear-Aufsatz* (1773) und Lenz’

Anmerkungen übers Theater (1774) als die wichtigste Programmschrift im SuD.

In der Forschung ist die M.-Rezeption im späten 19. und frühen 20. Jh. wiederholt untersucht worden, zu nennen sind diesbezüglich die Arbeiten von Otto Zollinger (1899), Leon Mis (1928) und Jan San-Giorgiu (1921), vor allem jedoch die Schrift des Amerikaners William Webb Pusey *Louis-Sébastien Mercier in Germany. His Vogue and Influence in the Eighteenth Century* (1939). Einen wichtigen Beitrag liefert auch Peter Szondi mit der *Theorie des bürgerlichen Trauerspiels im 18. Jahrhundert* (1973), der in W.s M.-Übersetzung „die wichtigste theoretische Begründung des bürgerlichen Trauerspiels der siebziger Jahre [des 18. Jh.]“ sieht und diese als „ein Ereignis weit mehr der deutschen als der französischen Literaturgeschichte“ (Szondi 1973, 185) bezeichnet. Mehr noch: „Sie ist der theoretische Hintergrund, vor dem die sozialkritische, auf die Änderung der Verhältnisse [...] abzielende Dramatik von Lenz und Wagner gesehen werden muß“ (ebd., 185 f.). Jedoch hat speziell in der Frage, wie umfangreich der Einfluss M.s auf die Entwicklung des Dramas im SuD ist, in der Forschung lange Zeit kein Konsens geherrscht. Fawzi Boubia (1978) konnte in seiner Studie nachweisen, dass die meisten deutschen Übersetzungen von M.s Werken in der Zeit zwischen 1771 und 1776 veröffentlicht wurden. So belegen zeitgenössische Rezensionen, dass M.s *Neuer Versuch* bereits ein Jahr nach der Veröffentlichung der deutschen Übersetzung als allgemein bekannt vorausgesetzt werden kann (vgl. Mayer 1981, 86).

Größeres Gewicht erhielt in der Forschung vor allem die Frage nach der Rezeption der Schrift in Lenz' *Anmerkungen übers Theater* (vgl. ebd., 81). Dass neben Goethe auch Lenz einen Anteil an W.s M.-Übersetzung hat, bezeugt ein Zitat von Lenz, das W.

im *Neuen Versuch* veröffentlicht hat. Dabei spielen Lenz' *Briefe über die Moralität der Leiden des jungen Werther* eine wichtige Rolle, die zeitgenössisch ungedruckt blieben und im Kontext der *Werther*-Rezeption entstanden sind. Sie galten im 19. Jh. als verloren, einzig und allein aus der publizierten Passage in W.s Übersetzung vermutete Karl Goedeke 1916 unter Hinweis auf Erich Schmidt (1875/1879), dass es sich dabei um einen Auszug aus Lenz' *Briefen* handle. Die Anmerkungen W.s mit dem Text von Lenz befinden sich im 21. Kapitel *Von den Begriffen des Dichters* (vgl. Mercier/Wagner 1967, 287–307), W. leitet diese Passage mit den Worten ein: „Hier kann ich nicht umhin einige hierher einschlagende Gedanken des Verfaßers der *Anmerkungen übers Theater* einzurücken, zu deren Bekanntmachung der Uebersetzer von seinem Freund Erlaubniß hat“ (ebd., 292). Die Annahme, dies sei ein Ausschnitt aus den *Briefen*, erwies sich jedoch als Irrtum: Das längere Zitat, das W. von Lenz in seiner Übersetzung wiedergibt, ist ein eigener Text von Lenz, der in der Forschung lange Zeit unberücksichtigt blieb und nach W.s Erstdruck erst 2012 wieder abgedruckt wurde (vgl. Martin 2012, 54 f.). Diese Zeilen stehen im weiteren Zusammenhang mit der Auseinandersetzung der M.'schen Schrift zwischen Lenz und W. sowie inhaltlich „mit der Selbstverständigung über Genie mitsamt der exponierten mythologischen Figur des Prometheus“ (ebd., 53), die als zentrale „Identifikations- und Projektionsfigur der Sturm-und-Drang-Autoren“ (Luserke 2010, 262, zit. nach ebd., 53) gilt. Auch Lenz' kurzer Text *Für Wagnern* mit dem Untertitel *Theorie der Dramata* (E: vermutlich 1774; D: 1966) wird im Kontext der M.-Rezeption gesehen, wenngleich von Luserke bezweifelt wird, dass dieser Text als unmittelbare Reaktion auf M.s Dramentheorie zu lesen ist (vgl.

Luserke 2010, 97). *Für Wagnern* wirft dramenspezifische Fragen auf und kann mehr als ‚Anti‘-Theorie begriffen werden; zu Lenz' Lebzeiten blieb auch dieser Text unveröffentlicht. Dass der dramentheoretischen Schrift M.s nicht nur für das Œuvre von Lenz und W. eine bedeutsame Stellung zukommt, sondern insgesamt für die jungen SuD-Autoren, für die M.s Schrift schnell zum ‚Kultbuch‘ avanciert (vgl. ebd., 95), ist unstrittig.

Werke

Französische Originalausgabe: [Mercier, Louis-Sébastien:] *Du Théâtre ou nouvel essai sur l'Art Dramatique*. Nachdruck der Ausgabe Amsterdam 1773. Hildesheim u. a. 1973.

Deutsche Übersetzung: [Mercier, Louis-Sébastien/Wagner, Heinrich Leopold:] *Neuer Versuch über die Schauspielkunst*. Aus dem Französischen. Mit einem Anhang aus Goethes Brieftasche. Faksimiledruck nach der Ausgabe v. 1776. Mit einem Nachwort v. Peter Pfaff. Hg. v. Arthur Henkel. Heidelberg 1967.

Diderot, Denis: *De la poésie dramatique* (1758). – Von der dramatischen Dichtkunst [dt. Übersetzung], in: Lessing, Gotthold Ephraim: *Das Theater des Herrn Diderot*. Aus dem Französischen, in: G.E. Lessing: *Werke und Briefe*. Hg. v. Wilfried Barner u. a. Bd. 5.1: *Werke 1760–1766*. Frankfurt a.M. 1990.

FgA 1775. Bd. 4, Nr. 9, 72.

Klinger, Friedrich Maximilian: *Betrachtungen und Gedanken über verschiedene Gegenstände der Welt und der Literatur*, in: ders.: *Sämtliche Werke*. Bd. 11 u. 12. Stuttgart 1842. – *Sämtliche Werke*. 12 Bde. in 4 Bdn. Stuttgart u. Tübingen 1842. Reprint: Hildesheim 1976.

Rousseau, Jean-Jacques: *Du contrat social ou Principes du droit politique*. Vom Gesellschaftsvertrag oder Grundsätze des Staatsrechts. Franz./dt. Übersetzt v. Eva Pietzcker u. Hans Brockard. Stuttgart 2010.

Forschung

Boubia, Fawzi: *Theater der Politik – Politik des Theaters*. Louis-Sébastien Mercier und die Dramaturgie des Sturm und Drang. Frankfurt a.M. u. a. 1978.

Fechner, Jörg-Ulrich: Nachwort, in: Heinrich Leopold Wagner: *Die Kindermörderin*. Ein Trauerspiel. Im An-

hang: Auszüge aus der Bearbeitung von K.G. Lessing (1777) und der Umarbeitung von H.L. Wagner (1779) sowie Dokumente zur Wirkungsgeschichte. Hg. v. Jörg-Ulrich Fechner. Bibliographisch ergänzte Ausgabe. Stuttgart 1997, 163–174.

Genton, Elisabeth: *La vie et les opinions de Heinrich Leopold Wagner (1747–1779)*. Frankfurt a.M. 1981.

Goedecke 4.1, 766–773.

Haupt, Jürgen: *Die Kindermörderin*. Ein bürgerliches Trauerspiel vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart, in: *Orbis Litterarum* 32 (1977), 285–301.

Huyssen, Andreas: *Heinrich Leopold Wagner: Die Kindermörderin*, in: ders.: *Drama des Sturm und Drang*. Kommentar zu einer Epoche. München 1980, 173–188.

Luserke, Matthias: *Sturm und Drang*. Autoren – Texte – Themen. Bibliographisch ergänzte Ausgabe. Stuttgart 2010.

Martin, Ariane: *Gedanken des Verfassers der Anmerkungen übers Theater: Wagners Mitteilung wirkungsästhetischer Bemerkungen von Lenz im Neuen Versuch über die Schauspielkunst*, in: *LJb* 19 (2012), 49–57.

Mayer, Dietrich: *Heinrich Leopold Wagners Trauerspiel Die Kindermörderin und die Dramentheorie des Louis Sébastien Mercier*, in: *literatur für leser* (1981), Heft 2, 79–92.

McInnes, Edward: *Social insight and tragic feeling in Wagner's Kindermörderin*, in: *New German Studies* 4 (1976), 27–38.

Mis, Leon: *Sébastien Mercier, Schiller und Otto Ludwig*, in: *Euphorion* 29 (1928), 190 ff.

Peters, Kirsten: *Ein Schauspiel für den denkenden Leser*. Heinrich Leopold Wagner: *Die Kindermörderin*, in: dies.: *Der Kindsmord als schöne Kunst betrachtet*. Eine motivgeschichtliche Untersuchung der Literatur des 18. Jahrhunderts. Würzburg 2001, 64–77.

Pusey, William Webb: *Louis-Sébastien Mercier in Germany. His Vogue and Influence in the Eighteenth Century*. New York 1939.

San-Giorgiu, Jan: *Sébastien Merciers dramaturgische Ideen im Sturm und Drang*. Basel 1921.

Schings, Hans-Jürgen: *Der mitleidigste Mensch ist der beste Mensch*. Poetik des Mitleids von Lessing bis Büchner. München 1980.

Schmidt, Erich: *Heinrich Leopold Wagner, Goethes Jugendgenosse*. Jena 1875. 2. völlig umgearbeitete Aufl. Leipzig 1879.

Schönenborn, Martina: *Kindsmord als dramatische Handlung: Sexualität und Aggression in Heinrich Le-*

opold Wagners *Die Kindermörderin*, in: dies.: Tugend und Autonomie. Göttingen 2004, 182–199.

Szondi, Peter: Die Theorie des bürgerlichen Trauerspiels im 18. Jahrhundert. Frankfurt 1973.

Werner, Johannes: Gesellschaft in literarischer Form. H.L. Wagners *Kindermörderin* als Epochen- und Methodenparadigma. Stuttgart 1977.

Zollinger, Otto: L.S. Mercier als Dramatiker und Dramaturg. Zürich 1899.

Lisa Wille

Ob ich dich liebe weiß ich nicht

V: Johann Wolfgang Goethe

E: vermutlich 1771

D: 1775 in *Iris*

Anonym im Juli 1775 in Johann Georg Jacobis (1740–1814) *Iris* erschienen, nach einer Abschrift von Johanna Fahlmer (1743–1821). Entstanden vermutlich im Sommer 1771. Goethes Autorschaft ist nicht direkt bezeugt, aber im Sammlungskontext sehr wahrscheinlich.

Die kleine Strophe von sechs Versen erscheint nicht des Aufhebens wert; anakreontische Motive und Stimmungslagen ranken sich um eine wenig tiefe Aussage. Dem entspricht auch G.s Wille zu einer halb-anonymen Publikation, wie er am 1. 12. 1774 an den Herausgeber Jacobi schrieb: „Können Sie's brauchen; so sezen sie verschiedene Buchstaben drunter, sagen niemand was davon, so haben die Herrn u Damen was zu rathen.“

Auf einen zweiten Blick indes geht das kleine Lied über die Weitertradierung von Formeln und Zitaten der empfindsamen und idyllischen Literatur hinaus. Hier präsentiert sich, anders als bei der bisherigen anakreontischen Dichtung, keine Rollenrede, sondern ein authentisches Sprechen, eine neue Redeform des Lyrischen, die den Anspruch des unmittelbar empfundenen Ausdrucks er-

hebt (vgl. Wellbery 1996, 7). *Ob ich dich liebe weiß ich nicht* diskutiert auf engstem Raum, ja sogar schon im ersten Vers die Spannung zwischen Liebe und Wissen, aus der ein Erkenntnisprozess erwächst. Der erste Vers wirft diese Fragestellung auf und löst sie in den beiden folgenden Versen im liebenden Anschauen. Der einmalige Augenblick, der im Text in der Formulierung ‚nur einmal‘ paradoxerweise gleich zweimal vorkommt, ist aus allen zeitlichen und sozialen Bindungen herausgelöst. Durch diese spezifische Form des Sehens entsteht eine neue Gefühlsqualität der Befreiung als Produkt eines Zeitverlaufs – man beachte die futurische Formulierung („frei wird mein Herz von aller Qual“). Deshalb gibt die wörtliche Wiederholung des ersten Verses am Ende der Strophe dieser Aussage einen verwandelten Gehalt mit. Denn in diesem Erkenntnisvorgang werden die Spannungsgesamtsätze zuerst auseinandergenommen: „Gott weiß“, dem lyrischen Ich aber ist „wohl“. Dann aber werden im letzten Vers Liebe und Wissen wieder zusammengespannt, diesmal jedoch mit einem veränderten Sinn. Diese Liebe ist nicht naiv, sondern an den Preis des Wissens gebunden; umgekehrt erlangt man diese Form des Wissens nur durch die Macht der Liebe.

Ob ich dich liebe weiß ich nicht wird durch die handschriftliche und druckgeschichtliche Nähe zum bekannteren *Mailied* (1771) interessant, mit dem es den Zusammenhang von Liebesempfindung und dadurch erregter Erkenntnis gemeinsam hat. (Über den entstehungsgeschichtlichen Zusammenhang zwischen dem Gedicht *Ob ich dich liebe weiß ich nicht* und G.s Brief an Friederike Brion vom 15. 10. 1770 sowie die Bedeutung der Literarisierung der Frau vgl. Luserke 1999, 62f. u. 140.)

Werke

Goethe, Johann Wolfgang: MA 1.1, 10. – FA 1, 134–135.

Forschung

Eibl, Karl: Kommentar zu FA 1, 846.

Luserke, Matthias: Der junge Goethe. „Ich weis nicht warum ich Narr soviel schreibe“. Göttingen 1999.

Sauder, Gerhard: Kommentar zu MA 1.1, 836.

Wellbery, David E.: The Specular Moment. Goethe's Early Lyric and the Beginnings of Romanticism. Stanford 1996, 3–20.

Rolf Selbmann

Otto. Ein Trauerspiel

V: Friedrich Maximilian Klinger

E: ca. 1774

D: Leipzig 1775

UA: nicht bekannt

Mit dem Ritterspiel *Otto* beginnt das dramatische Schaffen von Friedrich Maximilian Klinger. Das Prosadrama, das er wohl im Jahr zuvor verfasst hat, erscheint 1775 anonym in der Weygandschen Buchhandlung in Leipzig. Noch im selben Jahr publiziert der 22-Jährige dort *Das leidende Weib*, weitere Bühnenstücke entstehen in rascher Folge. Zeugnisse zur Entstehungsgeschichte finden sich nicht. Rieger überliefert unter Berufung auf Zeitzeugen, K. habe sich in seinem ersten Sommer in Gießen, wo er auf Zuraten Goethes Jura studiert, mit dem Stoff beschäftigt (vgl. Rieger 1880. Bd. 1, 37; Harris 1987, VIII). Denkbar ist jedoch auch, dass Teile schon in Frankfurt a.M., im Freundeskreis um den drei Jahre älteren Goethe, den späteren Dramenautor und Mercier-Übersetzer Heinrich Leopold Wagner und den frisch gebackenen Schwager Goethes, Johann Georg Schlosser, entstanden sind.

Das Stück wird in der unmittelbaren, vor allem kritischen Rezeption als eine miss-

lungene Nachahmung von William Shakespeares *King Lear* (1607/1608) und Goethes *Götz von Berlichingen* (1773) angesehen; ein Argument, was bis in neueste Forschungen ausstrahlt (vgl. Luserke 2010, 178) und die Bewertung des Stücks nachhaltig geprägt hat (vgl. Harris 1987, IXf.; Poeplau 2012, 35f.). Die zeitgenössische Kritik richtet sich dabei vor allem gegen die formale Offenheit und dramaturgische Desorganisation der Handlung, während inhaltliche Korrespondenzen zu den genannten Vorlagen lose auf den Protagonisten, einzelne Figuren und Zitate sowie die Anlage vergleichbarer Szenen zurückgeführt werden. Die Bezüge sind dabei mitunter recht vage belegt. So schreibt ein anonymes Rezensent in der *Allgemeinen deutschen Bibliothek* 1776 einleitend: „Es war zu vermuten, daß die wilde regellose Manier einiger neuern deutschen Schauspiele gar bald viele Nachahmer finden würde“ ([Anonym] 1776, 384). Neben dem Vorwurf, es handele sich um eine minderwertige Kopie des *Götz*, fällt am Ende das vernichtende Urteil: „Man lese dieses unsterblichen Dichters [Shakespeares] König Lear, und dann diesen Otto, in dem die Hauptsache aus dem König Lear sichtbarlich genommen ist, und sehe, wie hier alles schief ist, was dort gerade ist.“ (Ebd., 386) Über eine Aufführung des Stücks ist nichts bekannt, die Anlage spricht für ein Lesestück. K. selbst nimmt das Drama in keine seiner späteren Werkausgaben auf, auch im Verzeichnis seiner Werke von 1794 fehlt es (vgl. Hering 1966, 42).

Die hohe Anzahl der wechselnden Szenen (Hering 1966 zählt 54) und die Dichte des Personals zeichnen *Otto* als offenes Drama Shakespeare'scher Prägung aus, das in einen unbestimmten historischen Kontext deutschen Rittertums versetzt ist. Mit seinem Erscheinen 1773 festigt Herders *Shakespear-*

Aufsatz die Auseinandersetzung mit diesem Originalgenie für die junge Autorengeneration des SuD und eröffnet damit die Bühne für freies Experimentieren in der Sache, Goethe übernimmt die formalen Anlagen Shakespeares in seinem *Götz*.

Ein faktisches Geschichtsereignis als Ausgangspunkt für die Bearbeitung des *Otto* konnte bislang nicht ausgemacht werden, und auch die auftretenden Figuren aus Adel und Ritterstand lassen sich nicht mit Realpersonen in Verbindung bringen. K.s Biograph und Großneffe Rieger macht ihm diese fehlende Rückbindung an Geschichte, freilich aus Sicht des Historisten, zum literarischen Vorwurf: „[E]ine erfundene Historie mit verhältnismäßig großartigen Ereignissen, für die, eben weil sie erfunden ist, der historisch-geographische Horizont unbestimmt bleiben muß, kann nicht wol glücken.“ (Rieger 1880. Bd. 1, 38) Offenbar geht es K. aber nicht um die Verarbeitung eines spezifischen Kapitels deutscher Geschichte (womit sich das Drama auch vom *Götz* inhaltlich abgrenzen lässt, auch wenn formal wie motivisch Anschlüsse vorhanden sind), denn die zeitliche Unbestimmtheit, die die Handlung ebenso gut im 15. wie im 17. Jh. spielen lassen kann, birgt einen Abstraktionsgrad, dem damit auch Aktualisierungspotenzial eingeschrieben ist. Die Kritik am Feudalsystem, die zugleich auch das Scheitern innerhalb einer Familienkonstellation vorführt, enthebt sich somit einer konkreten Anbindung an Geschichte und kann parabelhaft wirken.

Das Personenverzeichnis der Erstausgabe, das mehr als 50 Akteure umfasst – darunter an die 40 Sprechrollen und zahlreiche Statisten – ist ständisch geordnet. Der Titelheld wird hier erst an siebenter Position geführt, noch nach dem „Mädchen“ der Herzogstochter, aber als erster aus dem Stand der

Ritter. Ort, Zeit und Handlung bilden keine Einheit. Letztere wird in unterschiedlichste Schauplätze und Episoden aufgebrochen. Das scheinbare Durcheinander der Szenen ergibt bei genauerer Analyse aber ein absichtsvoll komponiertes Wirrwarr, in dem drei dramatische Handlungsstränge miteinander verwoben sind und aufeinander Bezug nehmen.

So findet sich auf der einen Seite die Haupthandlung, die sich um die Intrige der Höfe Sonneburg und Rothenburg und die verfeindeten Brüder Konrad und Karl sowie ihren Vater, den Herzog Friedrich, spinnt. Ganz in der Tradition anderer SuD-Dramen fehlt die Mutterinstanz (vgl. Luserke 2010, 178). Als Drahtzieher der Intrige ist der macht- und besitzhungrige Bischof Adelbert anzusehen. An seiner Seite steht Graf Normann, der eigene Machtinteressen verfolgt, die sich ebenfalls gegen den Herzog und seine Familie richten. Otto, zunächst Ritter am Hofe des Herzogs und dessen Tochter Gisella zugetan, ist als potenzieller Schwager von Karl und Konrad Teil dieses dynastischen Streits, ständisch jedoch diesen nachgeordnet. Die ihn betreffenden Szenen bilden einen zweiten Handlungsstrang aus, der sich in vielen Monologen um Fragen des Rittertums zwischen Selbstbestimmung und Loyalität dreht. Schlägt sich Otto zunächst auf die Seite Karls, läuft er später zu Konrad bzw. dem Herzog über, dessen Leben er am Ende trotz erneuter Kehrtwende nicht retten kann. Ambitionen auf einen ständischen Aufstieg klingen bei ihm nicht an. Die Liebe zu Gisella oder vielmehr der Anspruch, den er auf diese Liebe erhebt, ist Impulsgeber seines wechselhaften Koalitionsverhaltens.

Einen weiteren, dritten Handlungsstrang bildet auf der anderen Seite die Geschichte der Familie des Ritters von Hungen. Initiator dieses Nebenschauplatzes, der immer wieder mit der Haupthandlung verwoben wird, ist

wiederum Bischof Adelbert. Das fünftaktige Stück beginnt in medias res bei dieser Episode: Der Bischof verbannt den abwesenden von Hungen. Der alte von Wieburg, ein Rat aus dem Tross Adelberts, beschwichtigt zunächst den aufgebrachten Bischof, der sein Urteil so harsch über einen treuen Vasallen fällt: „Bey meiner Seele! Ihr seyd irr! [...] Das ist unrecht, Adelbert!“ (Werke 1978 ff. Bd. 1, 1987, I/1) Schon hier werden expositorisch die Linien vorgegeben, entlang derer sich das Drama entwickeln und verwickeln wird. Schlagworte sind Appelle an ritterliche Tugenden in K.s Verständnis wie Gerechtigkeitsempfinden und Edelmut, die angesichts des deutlich konturierten Bösewichts Adelbert kontrastiv dem Vorwurf intriganter Heuchelei und Tyrannei weichen. Sprachlich zeigen sich die Beteiligten dabei von keiner gemäßigten Seite, denn von Wieburg lässt sich durch das Verhalten des Bischofs und der heuchlerischen Räte aufbringen: Er bezichtigt die „wetterwendische[n] Schurken“, „zum Anspeyen lächerlich“ (I/1) zu sein. Kraftvoll derb und polternd redet sich von Wieburg dergestalt in Rage über die „S – – kerls“ (ebd.), dass am Ende der Szene ebenfalls die Acht über ihn verhängt wird. Das Vergreifen im Ton wird in dieser Szene instrumentalisiert Anlass zum Verstoß aus der ständischen Ordnung. Das Augenmerk wird mithin schon hier auf Sprachgewalt und Kommunikationshoheit gelenkt. Götzens ‚Schwäbischer Gruß‘ erscheint gegenüber K.s durchgehend ausdrucksstarker Sprache fast als Bonmot. Theatrale Präsenz erlangt die Szene durch die Schar der Räte, die den Bischof physiognomisch nachzuahmen suchen und mit dieser auch körper-sprachlichen Anbiederung, die von Wieburg als verzerrtes Spiegelbild präsentiert, in ihrer nachäffenden Karikaturhaftigkeit ausgestellt werden. Da ethisch-moralische Werte, wie sie

von Wieburg vertritt, zugunsten von Pfründe-sicherung und Besitznahme mit Füßen getreten werden, zeichnet sich die gesellschaftskritische Disposition und das Ringen um den Bestand von Werten und Normen im feudalen System als Leitmotiv hier bereits ab. Somit steht die Hungen-Handlung in enger inhaltlicher Korrespondenz zur Otto-Handlung.

Durch die Exposition wird deutlich, dass es K. um politisches Ränkespiel im historischen Gewand geht, welches sich um Macht, Besitz und Liebe dreht. Ritterliche Tugenden werden dabei auf die Probe gestellt, wenn nicht gar aufgerieben und somit in ihrer Krisenhaftigkeit innerhalb eines ständischen Feudalsystems dargeboten. Von Hungen und seine Familie werden in den ihnen reservierten, eingestreuten Szenen (vgl. I/1, III/1, III/6, IV/3, IV/4 u. IV/7–9) als Opfer des Systems dargestellt. Zunächst gelingt ihnen zusammen mit von Wieburg die Flucht außer Landes nach Italien. An der Grenze zum Rührstück operiert K. durch die Etablierung des hausväterlichen Ambientes: Das sorgenvolle Gespräch der Eltern um Zukunft und Flucht wird polyphon von den lärmenden, von Albträumen gequälten und um Spielzeug streitenden Kindern gerahmt. Von Hungen – bis zuletzt ein duldsamer Wiedergänger Hiobs – wird Jahre später in Rom in dramatischen Szenen der Gefangennahme (vgl. III/6) und Folterung (vgl. IV/8) Opfer der Inquisition. Seine treue und tugendhafte Frau Marie stirbt in übersteigter, sympathetischer Anteilnahme in dem Augenblick, als er auf der Folterbank sein Leben lässt (vgl. IV/9). Die zahlreichen Kinder, die als redselige Komparsen auftreten, bleiben als Waisen neben der toten Mutter auf offener Bühne zurück. An bühnenwirksamer Drastik wird nicht gespart: „Hungen: (inwendig.) Jesus erbarm! (Seufzt und ächzt.) – Oh – – sende Hülfe! – – Jesus Marie! – (Dau-

ert immer fort, nach und nach nimmt sein Schreyen ab. Nebenzimmer eröffnet sich, von Hungen auf der Folterbank in Todesangst und Verzuckungen, scheint den Geist aufzugeben.“ (IV/8) Ob eine Verbindung zwischen diesem plötzlich hereinbrechenden Schicksalsschlag und der exponierten Feindschaft mit Adelbert als Vertreter der Kirche besteht, lässt K. offen. Vielmehr führt er hier den allerorten kirchlicher Willkür und Repressalien schutzlos ausgelieferten redlichen Menschen mittleren Standes vor, in Parallelentwicklung zur Handlungssohnmacht des Protagonisten Otto. Auch dem ältesten Sohn Franz von Hungen, der als Kämpfer für die Partei Karls nach Deutschland zurückkehrt (vgl. IV/3), um an Bischof Adelbert Vergeltung zu üben, gelingt der Vollzug der Rache nicht. Adelbert entkommt am Ende und die Durchsetzung seiner gerechten Bestrafung bleibt offen. Die Hungen-Handlung lässt sich, innerhalb des wilden Szenenpotpourris, als eigenständige Tragödie innerhalb der Tragödie lesen. Sie findet im sympathetischen Tod der getrennten Eheleute (vgl. IV/8 u. IV/9) ihren katastrophalen Endpunkt.

Die Etablierung des Konflikts und seiner Kabbalen werden von K. sukzessive offengelegt, die Zusammenhänge und Bündnisse sind dadurch nicht immer sofort ersichtlich und können erst im Laufe der Handlung erschlossen werden. So werden die Beweggründe für die Beteiligung des Grafen Normann an der Intrige erst nach und nach aufgedeckt. Zu Beginn schwört dieser, vom Herzog seiner Ländereien beraubt und geächtet, Bischof Adelbert bedingungslosen Gehorsam in der Sache: „Braucht mich, nehmt mich ganz hin!“ (I/2) Am Ende obsiegt das eigene Interesse eines übersteigerten, von nachvollziehbaren Motiven entbundenen ‚Immer-Mehr‘ – „Groß, groß! grösser! Das Ziel über-

treten, gar keins haben und haben wollen. Da Ziel, Bestimmung, wo das größte? – – Geht Menschen euren Schneckengang; taumelt zurück, wenn einer Riesenschritte über euch alle hinaus macht!“ (V/5) –, das ihn zum Giftmörder am Herzog macht, nachdem die angeheuerten Mörder aus Mitleid vor der Tat zurückschrecken.

Normann und Adelbert planen von Beginn an die Absetzung des alten Herzogs Friedrich, was die Haupthandlung ausmacht. Der Herzog hat drei Kinder: den ältesten Sohn Karl, der zwar Anspruch auf die dynastische Nachfolge hat, sich aber mit der Tochter seines Erzfeindes, Adelheide, heimlich und gegen den Willen des Vaters verheiratet hat (vgl. I/7). Das Motiv der verfeindeten Familien wird jedoch weder ausgebaut noch werden hinreichende Gründe für diese Feindschaft benannt. Der Fokus bleibt auf dem engeren Familienkreis um Herzog Friedrich, der Züge des Lear trägt. Die Liebe des Herzogs zu Karl, der alle Qualitäten eines würdigen Prinzen mit sich bringt, ist trotz dieses Treuebruchs nicht erloschen. Sein zweiter Sohn Konrad ist dem Geistlichen zugeneigt und zeichnet sich weit weniger durch ritterliche Qualitäten aus. Herzog: „Junge, du riechst nach Wachskerzen und Rauchfaß, an stat's Pulver's.“ (I/7) Die Tochter Gisella wird als Laute spielende Muse im Prototyp einer sentimental Corinne eingeführt (vgl. I/8). Ihr ist nicht nur der Gewährsmann Karls, Ritter Ludwig, verfallen, sondern auch Graf Normann – ein wesentlicher Motor seiner Handlungen, wie sich später herausstellt – sowie der ebenfalls Karl anhängige Otto, dem Gisella versprochen ist. Der durch Adelbert angefachte Bruderzwist wird im Drama nicht aufgelöst, der geplante und vom Herzog selbst befürchtete Vaternord findet nicht statt, auch wenn der Herzog dennoch sein Leben lassen muss.

Otto, durch den Titel als Protagonist des Dramas ausgewiesen, spielt in diesem Ränkespiel eine äußerst passive Rolle. Überhaupt führt dieser Held ein dramatisches Schatten-dasein. Zwar wird er von den anderen Figuren des Stücks als Vorbild in Haltung und Handlung vorgestellt, taucht jedoch überhaupt erst in der dritten Szene auf und dort auch nur als kaum wahrzunehmende Nebenfigur. Der getreue, junge Gebhard zeigt die in der Emphase gelebte Nachahmung am deutlichsten: „Ich muß ein Otto werden; der muß ich seyn.“ (II/6) Den nachäffenden, zur Karikatur verkommenen Räten des Bischofs aus der ersten Szene wird hier das Modell einer auf Rechtschaffenheit begründeten Nachfolge gegenübergestellt. Metadramatisch ließe sich hierin eine Referenz auf die Querelle um Nachahmung und Nachfolge sehen, die in der Auseinandersetzung zwischen französischen Klassizisten und Shakespeare'schem Originalgenie gerade die poetologischen und polemischen Debatten der SuD-Autoren prägt. Dass triviale Nachahmung nun gerade diesem Stück zum zeitgenössischen Vorwurf gemacht wird, zeigt, wie wenig Bereitschaft vorhanden ist, intertextuelle Bezüge differenziert zu betrachten und auf der Höhe der zeitgleichen poetologischen Diskussionen zu bewerten. K. selbst publiziert keine poetologischen Texte, steht aber in engem Kontakt zu Goethe, Wagner und Lenz, sodass ein Austausch über Themen und Positionen in dieser Frage hier mehr als wahrscheinlich ist und auch K.s Dramenproduktion angeregt haben wird.

Das Original Otto steht als nachahmungswürdiges Idealbild vor aller Augen. Aber auch diese Form schwärmerischer Verehrung kann in hitziger Übersteigerung zu Fehleinschätzungen führen. Schon in der zweiten Szene wird deutlich, dass das vermeintliche Idol

zum Spielball der geplanten Intrige gegen den Herzog gemacht wird. Adelbert wendet sich an Graf Normann: „Der Otto fehlt uns noch. Könnten wir den kriegen, in unsre Sachen mischen! –“ (I/2) Was geplant ist, gelingt auch, und so wird Otto zwischen den Fronten der Parteien durch ungestüme Gutgläubigkeit aufgerieben und begeht Loyalitätsbruch gegenüber Karl. Seinen eigentlichen ersten Auftritt hat Otto erst in der dritten Szene des zweiten Aufzugs. Als ruhmreicher Krieger und Ritter von anderen Sprechern exponiert, wird Otto im Drama kein Platz eingeräumt, diese Qualitäten auf der Bühne unter Beweis zu stellen. In seiner ersten großen Szene tritt er bereits als Lädierter auf, blutig und mit einem lahmen Pferd (vgl. II/3). Und im Moment der Schlacht wird er von Karl pathetisch abkommandiert, auf Schloss und Adelheide aufzupassen: „Otto, Mann, auf den ich Welten baue, der du mir alles bist, hör, du mußt hier bleiben!“ (II/7)

Der Auftritt Ottos in II/3 stellt ihn nicht nur als bereits versehrten Helden vor, sondern weissagt ihm darüber hinaus – prophetisch verkündet von einer Alten im Wald, deren hexenhafte Gestalt *Macbeth* (1623) entlehnt sein dürfte – seinen schicksalhaften Niedergang. Deren kassandrische Worte „kriegst den nicht, den du suchst. Trau Menschen nicht honigsüß, behäng dich nicht mit Weibern“ (II/3) werden jedoch von Otto zunächst abgewehrt und später falsch ausgelegt. Sie stehen im Verbund mit zwei namenlosen Sturmopfern, einem Hirten und einem Mädchen, die damit das Ende jeder geglaubten Idylle verkünden. Überhaupt finden sich Vorsehungen leitmotivisch über das ganze Drama verteilt, so beispielsweise die durch Blitzschlag in das bereits geschaufelte Grab des Einsiedlers gefallene Eiche, die den zweiten Aufzug eröffnet (vgl. II/1).

Das Drama Ottos liegt darin begründet, dass K. ihm als dramatischen Helden kaum dialogischen oder handlungstreibenden Spielraum zuweist. Umso anfälliger ist er als Opfer für die Intrige, deren Niedertracht und Anlage er nicht erahnen kann. Gegen Ende konstatiert Normann: „Er kann seine Rüstung kaum mehr tragen, der Herkules; so abgezehrt ist er.“ (IV/2) Die verordnete Passivität lässt den Helden in explizitem Anklang an das antike Motiv vom Herkules am Spinnrocken zum einen physisch ermatten, aber psychisch zum anderen umso mehr ins Brausen geraten. Otto zu sich selbst: „Otto, wie stehst du da? wie stehst du da! Schloßwächter! Schloßwächter!“ (II/9) In auffällig vielen Szenen findet man ihn allein (vgl. II/3, II/9, II/16, III/5) oder aber einer Konfrontation und Aussprache aus dem Weg gehend: So stellt es keinen dramaturgischen Fehler dar, wenn Ludwig und Otto ohne Klärung der Situation in II/8 aufeinander treffen, sondern offenbart vielmehr, dass sie nicht in der Lage sind, Sprachhoheit über ihre (Seelen-)Lage zu erlangen. Stattdessen zeigt die Folgeszene den vor dem Schloss vor Eifersucht Rasenden: „Das treibt mich um, wie die Verzweiflung. Brüll, brüll, brüll, Otto! – hah daß sie sterben für'm Geschrey – alles, alles wahr!“ (II/9) Die von K. eingesetzte Teichoskopie in II/10 wird für den Protagonisten zur Qual: Dem mit zunehmender Freude vom Kampfgeschehen berichtenden Reiter am Fenster erwidert Otto resigniert: „Geh schlafen! Werds auch thun.“ (II/10) Die herkömmlichen dramaturgischen Mittel von Dialog und Teichoskopie zur Erweiterung des theatralen Spielraums werden somit vom Protagonisten geblockt. Folgerichtig kommt es schon im zweiten Aufzug zu einem Suizidversuch Ottos, der sich noch mehr dadurch gedemütigt fühlt, zum Zuschauer der Kampfeshandlung degradiert worden zu sein. In

Zwiesprache mit seinem Schwert zeigt sich der ritterliche Held hier in höchster, zunehmend wahnhafter Gebrochenheit: „Komm mein Schwerd – nicht Schwerd, nicht, nicht. Leiche von einem Schwerd; frißt kein Blut mehr. Komm, du treuer Gefährte meiner edlen Thaten! itzt kennt dich niemand mehr, wie den armen wahnwitzigen Otto. Armes Schwerd! armer Otto! Ha! ha! ha!“ (II/10) Kann der Herzogssohn Karl bis zuletzt für sich reklamieren: „Mag's gehen, wies will! mein Herz ist frey von Missethat“ (II/5), wird Otto immer mehr bewusst, Opfer der Umstände und seiner eigenen Unbeherrschtheit zu sein. Der vierte Aufzug lässt ihn wieder ganz vermissen. Im Finale eröffnet der getreue Gebhard Otto die Intrige, zu deren Spielball er geworden ist. Ottos Reaktion zeigt, dass der Protagonist emotional überfordert ist: „Mein Hirn will ich ausschlagen, [...] geschändet will ich nicht leben. So geschändet! [Schlägt sich vorn Kopf und stampft] [...] Blutdurst leite mich! Raserey! Raserey! tobt, tobt, Elemente! vereinigt euch mit mir! Hah wie das haußt. Martern! martern! martern will ich ihn und sie.“ (V/6) Der so herbeigeredete Bluttausch führt zu einem unkontrollierten Amoklauf: Otto ersticht Normann und wirft dessen Leiche lautmalerisch und mit dialektalem Einschlag in den Rhein: „Zum Fenster naus mit dir Aas! ha, ha, ha [Wirft ihn hinaus]. Platsch.“ (V/8) Der soeben herbeigeeilte Karl, zerrissen zwischen der Versöhnung mit Otto und seinem sterbenden, von Normann vergifteten Vater im Nebenraum, erhält auf seine Ansprache hin keine Antwort mehr, Otto bleibt allein zurück, sprachohnmächtig gegenüber allen anderen, beredt nur sich selbst gegenüber. Die Frage nach der Berechtigung des Freitods mag an Werther erinnern, am Ende obsiegen Herz und Tat gegenüber Verstand und Vernunft: „Ich philosophirte

mir den Verstand weg. [...] Klammre dich fest an mein Herz – kühl will ich bleiben, die That kühl thun. Aber darf man? soll man? Oh so fragt der kaltblütige Vernünftler!“ (V/10) Ottos Freitod auf offener Bühne bleibt von den Dramenfiguren bis zum Schlussvorhang unbemerkt. Das Stück endet denn auch nicht mit seinem Suizid, sondern mit dem Tod des von Normann vergifteten Herzogs in den Armen Karls (vgl. V/11).

Ottos Tragödie ist seine Handlungsunfähigkeit, die durch mangelnde intellektuelle Einsicht in das Ränkespiel und die ungezügelte Eifersucht, die Geliebte Gisella an den eigenen Gewährsmann Ludwig verlieren zu können, hervorgerufen wird. Dabei räumt Ludwig, nicht ohne den Zorn Gisellas auf sich zu ziehen, für den edlen Otto freiwillig das Feld (vgl. II/7). Graf Normann nutzt jedoch die Situation und sorgt mit gefälschten und zurückgehaltenen Briefen dafür, dass Otto seinen ritterlichen Freund als vermeintlichen Nebenbuhler verkennt. Umso anfälliger ist Otto als Opfer für die Intrige, deren Niedertracht und Anlage er offenbar nicht erahnen kann. Sein Einsatz, Graf Normann am Ende zu Fall zu bringen, ist denn auch wenig ritterlich, denn er ersticht den unbewaffneten Gegner nicht im Kampf, sondern im Schlafgemach.

Im kompositorischen Aufbau des Dramas fällt neben der Sprunghaftigkeit der Episoden das Prinzip der kontrastiven Fügung auf. Dem intriganten Gelage um Adelbert und Normann (vgl. I/3) wird das familiäre Idyll der von Hungens gegenübergestellt, der Wollust des Hofes die Tugend der Familie, der lüstern Ariost zitierenden Italienerin Gianetta die schlafende Ehefrau und Mutter in der Folgeszene (vgl. I/4), ebenso wie den knappen Imperativfetzen der flüchtenden Bösewichter (vgl. V/9) der lang entfaltete Todesmonolog Ottos

(vgl. V/10). Geprägt sind die fünf Aufzüge nicht nur durch die Vielfalt unterschiedlicher Handlungsräume, die sowohl Außen- wie Innenräume, Tag- wie Nachtzeiten umfassen und sogar einige Jahre und Nationengrenzen überspringen, sondern auch durch ein Übermaß an dramatischen Formen: Volkreiche Kampf- oder Familienszenen wechseln mit ausgeprägten Monologen. Auch werden Nebenhandlungen, wie die Begegnung des Herzogs mit dem wahnsinnigen Gorg (vgl. IV/5), eine deutliche Referenz auf Shakespeares *Lear*, unvermutet eingeflochten. Die Frequenz des Dargestellten ist einem steten Wechsel unterworfen: Lang ausgebreiteten Szenen über Handlungserwägungen folgen knappste Auftritte. Die so erreichte Tempovarianz entzieht dem Text den gewohnten Spannungsbogen geschlossener Dramenformen. Vielmehr haben die einzelnen Szenen ihre eigene Spannkraft und erscheinen teilweise als Miniaturdramen, so beispielsweise die Szene, in der der treue Vasall des Herzogs im Sumpf zu versinken droht und von diesem in letzter Sekunde gerettet wird (vgl. III/9), oder die, in der von Hungen aus dem Schlaf und den Armen seiner Familie gerissen und von der Inquisition abgeführt wird (vgl. III/6). Auch Harris spricht vom „emotionalen Potential der Einzelszenen“ (Harris 1987, X), die K. wichtiger seien als die Führung der Gesamthandlung und die Charakterentwicklung. Die sprunghaften Ortswechsel, die aus heutiger Sicht an filmische Überblendungen und schnelle Schnitte erinnern, bedingen auch den Eindruck partieller Gleichzeitigkeit des Geschehens. Der Unruhe der Handlung und Verworrenheit der Intrige wird damit kompositorisch Genüge getan. Einer möglichen Inszenierung widersetzt sich das Drama an vielen Stellen jedoch: Kinderreiche Auftritte sowie Schlachtszenen, Otto zu Pferde, all

dies in schnellster Abfolge, erscheinen für die Bühne des 18. Jh.s nicht umsetzungsfähig. Zwar tritt in Lessings *Miß Sara Sampson* (1755) ein Kind auf und auch im *Götz* findet sich dies verwirklicht, aber die überlappende Polyphonie von Kinder- und Elterngespräch in I/5 und III/1 erscheint als dramaturgische Neuerung, deren Aufführbarkeit in Frage steht.

Den Kern des Dramas bildet der auch späteren Stücken K.s sowie den Dramen des SuD nicht unbekannte, hier jedoch ungelöste Bruderzwist, der zudem in einen Generationenkonflikt, die Auseinandersetzung mit der starken Vaterfigur des Herzogs, eingespannt ist. Auch Konrad bemerkt einem Beichtvater gegenüber: „Mein Vater ist ein unbeständiger, hitziger, stolzer Mann, dessen Fehler zu ertragen Geduld erfordert.“ (I/6) Der zweifache Vater-Sohn-Konflikt (Herzog-Karl, Herzog-Konrad) ist mithin Anlass dramatischen Handelns. Die Familienmitglieder zeigen jedoch eine erstaunliche Gebrochenheit in ihren Haltungen, ja sogar eine innere Verbundenheit, die über alle Zweifel erhaben ist. Sie sind immer wieder zum versöhnlichen und vor allem unblutigen Einlenken bereit. Anders als beispielsweise die festgefahrenen Standpunkte der Parteien von Kleists *Familie Schroffenstein* (1803) scheinen hier immer wieder Möglichkeiten einer Kommunikation und Lösung auf, die nur durch massive Intervention der Intrigenfiguren Normann und Adelbert vereitelt werden können. So interpretiert der Herzog den Regenbogen nach einem heftigen Gewitter als Hoffnungszeichen für Vergebung gegenüber Karl. Graf Normanns Gegenrede bringt jedoch den innerlichen Umschwung (vgl. II/3). Überhaupt zeigt sich *Otto* als ein wetterfühliges Drama. Der Sturm der Herzen und der Überschwang der Gefühle spiegeln sich in den Naturgewalten wider: Mehrfach zieht ein Unwetter auf, Don-

ner und Blitz untermalen die Szenerie oder treiben die Protagonisten in Unterschläufe oder Wahnsinn.

Die Frauenrollen sind in diesem Drama alles andere als handlungsweisende, wenn auch als Objekte der Begierde handlungstreibende Elemente. Die emphatisch stürmische Liebesleidenschaft stürzt die Protagonisten in Wahn- und Rauschvorstellungen und facht die Konflikte an: So bekennt der liebebestrunzene Normann: „Es brennt, wüthet, überströmt“ (I/4). Auch die tugendhafte Ehefrau und Mutter in der Gestalt von Marie von Hungen reicht in ihrer lebensaufopfernden Haltung und Beständigkeit über jede gemäßigte Form hinaus. Die Angebeteten kommen dabei weniger selbst zu Wort, als dass über sie geschmachtet oder befohlen wird (Herzog zu Gisella: „Schweig Weib“, II/2).

Die Forschungslage zu *Otto* nimmt sich spärlich aus, obschon das Stück von der älteren Literaturwissenschaft zu Teilen als eines der ersten und „besten Ritterdramen“ (Brendt 1912, XXVIII) und „bedeutendsten deutschen Dramen des 18. Jahrhunderts“ (Smoljan 1962, 36) eingestuft wird. Vielfach wird das Debüt K.s im Zusammenhang mit seinem dramatischen Gesamtwerk aber vernachlässigt oder nur am Rande besprochen. Die daneben existierende negative Beurteilung, es handele sich um „ein shakespeareisierendes, historisch-koloritloses Intrigenstück“ (Steinberg 1941, 21) voller dramaturgischer Fehler und Mängel, wird hauptsächlich der Jugendllichkeit des Autors wie auch einer nicht nachweisbaren Hastigkeit bei der Abfassung des Stücks zugeschrieben. Neben der ebenfalls in diese Richtung tendierenden Interpretation von Hering (vgl. Hering 1966, 41) bietet Poeplau in ihrer Monographie über K.s Dramen einige Ansatzpunkte zu einer Neubewertung, kommt jedoch im Fall von *Otto* wenig

über die zusammenfassende Aufarbeitung des Forschungsstandes hinaus (vgl. Poeplau 2012, 35–38). Auch Luserke hält das Stück für missraten, auch wenn er etliche Motivstränge ausmacht, die sich in die Periode des SuD einpassen lassen (vgl. Luserke 2010, 178–182). Allein Palitzsch' frühe Interpretation revidiert K.s Inanspruchnahme von Motiven und Techniken anderer und würdigt seine Qualität als eigenständiges Drama (vgl. Palitzsch 1924, 1–16). In der Forschung werden unterschiedliche Aspekte stark gemacht: So werden auf der einen Seite die dramatische Komposition in Anlehnung an Shakespeare und die Anleihen aus seinen Stücken offengelegt sowie die ethische Disposition von Protagonisten und Antagonisten diskutiert; auf der anderen Seite stellt sich die Frage nach der Auslegung des Gehalts in sozialhistorischer Hinsicht und seiner Einordnung als frühes ‚Ritterdrama‘. Kritisch diskutiert dies Smoljan, die zu Recht darauf hinweist, dass das historische Setting hier eine Kritik am Feudalsystem impliziert – ähnlich wie im *Götz* –, während es bei späteren Epigonen des Ritterdramas doch mehr um Habitus und Kolorit eines gedacht verklärten Rittertums geht, dem solche politischen Stellungnahmen nicht mehr eingeschrieben seien (vgl. Smoljan 1962, 37; Poeplau 2012, 18). Smoljan kategorisiert die Behandlung von Adel und Klerus in *Otto* in strenger Anbindung an eine marxistische Lesart als „ein von aufrichtigem Zorn gegen die abgelebten Ordnungen erfülltes Stück mit scharf ausgeprägter antiklerikaler und antifeudaler Tendenz“ (Smoljan 1962, 35). Sie sieht in dem Erstlingswerk den artikulierten Protest K.s gegen seine eigene soziale Wirklichkeit, die er in einen historischen Kontext verlagert (vgl. ebd.).

Ueding geht soweit, die kraftgenialische Überzogenheit von Haltung und Sprache und das Schwelgen in Grausamkeitsphantasien

und exzessiven Gemütszuständen in *Otto* streckenweise als Parodie „der eben von Goethe kreierten Mode“ (Ueding 1981, 9) anzusehen. Eine solche Lesart erscheint – gerade auch im Hinblick auf das zeitnah erschienene *Leidende Weib* (1775) – nicht abwegig. Demzufolge wären Zitatanklänge und Referenzen inszenierter Teil eines intertextuellen Spiels. Schon Hering attestiert den motivischen Übernahmen von Shakespeare und Goethe, dass diese nicht sklavisch abgekupfert, sondern durchaus in einen eigenen, anders gearteten Wirkkontext gesetzt seien, „die Begegnung mit Shakespeare [ist] mehr Echo von Stimmungen als wirkliche Auseinandersetzung.“ (Hering 1966, 44) Gleiches mag für den Bezug zum *Götz* gelten. Deutliche Reminiszenzen wie Karls Ausruf: „Da haben sie mir meine rechte Hand abgehauen. Einen solchen Mann!“ (IV/3), wirken als plakative Motivreferenz auf *Götz von Berlichingen mit der eisernen Hand*, ohne dass sich an der Stelle eine Handlungsähnlichkeit ausmachen ließe. Somit kann der leere Verweis auch ironisch interpretiert werden. Die intertextuellen Verweise sind demnach so deutlich markiert, dass sie wahrgenommen werden wollen. K. offeriert dem Leser einen Anschluss, dem Kritik und Forschung nur zu gern gefolgt sind. Dass er aber viele der Motive ins Leere laufen lässt – statt der Lear-/Herzog-Handlung das Drama *Otto* nennt, statt des aktiven, wenn auch verehrten Helden den verhinderten zeigt und einen Fall, der trotz aller Hexen kein Königsfall ist, sondern am Ende ein von den ständisch Überlegenen unbemerkter und wenig rühmlicher Suizid steht –, scheint bislang kaum gesehen. Zeigt K. hier nicht vielmehr metatextuell den handlungsunfähigen und hinter der Handlung zu verschwinden drohenden Helden und damit das Drama in der Krise?

Die Frage der Bewertung der ‚Nachahmungen‘ kann aus heutiger Perspektive neu gedacht werden: Die intertextuellen Referenzen ordnen das Stück in Kontexte, beherrschen es aber nicht und stellen auch nicht seine Originalität in Frage. Unzweifelhaft hat K. ein deutsches Ritterdrama geschrieben, dem es jedoch nicht um die Entfaltung eines historischen Genrebilds geht. Wenn in der Figur des Herzogs Friedrich palimpsesthaft die Gestalt des alten Lear aufscheint, so schmälert dies nicht die Frage nach der Originalität des Textes. Schon Palitzsch hat erkannt, dass die literarischen Einflüsse in der Themenfindung stärker wirken als der Drang zur Historie, das Auffinden von Abhängigkeiten jedoch nicht als Selbstzweck betrachtet werden dürfe (vgl. Palitzsch 1924, 2). Die Herzog-Friedrich-/Lear-Handlung und Hungen-Handlung fungieren wie viele andere Episoden als Präfigurationen von Ottos Untergang. Alles in diesem Drama fällt. Allein das Paar, von dem ausgehend sich der Hauptkonflikt entspinnt, Karl und Adelheide, wird unverseht einem versöhnlichen Ende zugeführt. Wo Romeo und Julia als Opfer der Familienfehde ihr Leben lassen müssen, schenkt K. der Liebe und dem Erstgeborenen die Option zum Weitermachen. Die Fragmentarisierung und Partikularisierung der Handlungen, das Verblenden und Verschleifen simultaner Prozesse und die Montage verschiedener Prätexte machen aus *Otto* eine Collage avant la lettre. Im *Leidenden Weib* tritt diese inszenierte Intertextualität noch deutlicher zutage. In den abgerissenen Szenen und Sätzen sowie im Spiel mit Zitaten werden Polyperspektivik und Ausschnitthaftigkeit von Welt ersichtlich. Liegt dramatische Stärke nur im Auserzählen aller angeschnittenen Dialoge und Ausbuchstabieren aller offerierten Handlungsstränge, wie es die ältere Forschung

immer wieder als Vorwurf an den Text herangetragen hat? K. etabliert in seinem *Otto* Unterbrechung und Auslassung als dramaturgisch relevante Instanzen. Die exklamatorischen Selbstaussprachen seiner Figuren sind Erklärung genug. Ihr offen zur Schau getragenes Schwanken im Handeln zeigt sie dabei weniger als feststehende Typen denn als gemischte Charaktere im Sinne Lessings. Wo *Otto* für alle anderen groß und nachahmungswürdig gilt, ist er es sich selbst gegenüber gerade nicht. Tragisch wird *Otto*, weil er eben keine tragische Relevanz gewinnt (vgl. Bohnen u. a. 1990, 473). Dies liegt ebenso an den mangelnden dramatischen Möglichkeiten wie den fehlenden kommunikativen Fähigkeiten, mit denen K. seinen Titelhelden ausstattet. Ottos Drama findet nicht statt. *Otto*, vielleicht im Kern mehr eine cholerische Variante des Hamlet, wird so in seinem eigenen Drama an den Rand gedrängt. Die dramatische Qualität des Stücks basiert auf der Erkenntnis, dass es gerade der wesentliche Punkt dieses Textes ist, seinen Protagonisten in die Nebenhandlung verschoben zu haben (vgl. Palitzsch 1924, 5f.). Seine vermeintliche Größe besteht nur in der Vorstellung der anderen von ihm, auf der Bühne kann er sie nicht einlösen. Ottos Weg ist der vom Ritter zum depressiven Melancholiker, der nicht auf der Höhe von Argumentationen und Handlungen der anderen Figuren mithalten kann. Auch auf sprachlicher Ebene drückt sich dies aus. Dem Helden wird in der Welt sowohl ein angemessener Schauplatz als auch eine dialogische Artikulationskompetenz verwehrt. So zeigt K. das Scheitern des Kraftmenschen *Otto* als doppeltes Spiel in diesem komplex strukturierten Drama: als ein Versagen innerhalb der fiktiven Gesellschaftsordnung und damit als Kritik am Feudalsystem zum einen und als Scheitern der Bühnenfigur, deren the-

atrale Präsenz dramaturgisch in Frage gestellt wird, zum anderen.

Werke

[Klinger, Friedrich Maximilian:] Otto. Ein Trauerspiel. Leipzig 1775. Neudruck Heilbronn 1881 (= Deutsche Litteraturdenkmale des 18. Jahrhunderts, 1). Nachdruck der Ausgabe Heilbronn 1881: Nendeln 1968. – Friedrich Maximilian Klingers dramatische Jugendwerke in drei Bänden. Hg. v. Hans Berendt u. Kurt Wolff. Bd. 1. Leipzig 1912. – Werke. Historisch-kritische Gesamtausgabe. Hg. v. Sander L. Gilman. 24 Bde. Tübingen 1978 ff. Bd. 1: Otto/Das leidende Weib/Scenen aus Pyrrhus Leben und Tod. Hg. v. Edward P. Harris. Tübingen 1987.

[Anonym:] Rezension zu Otto. Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen, in: Allgemeine deutsche Bibliothek 42, Bd. 27.2. Berlin u. a. 1776, 384–386.

Forschung

Berendt, Hans: Einleitung, in: F.M. Klingers dramatische Jugendwerke in drei Bänden. Bd. 1. Hg. v. Hans Berendt u. Kurt Wolff. Leipzig 1912.

Bohnen, Klaus, Sven Aage Jørgensen u. Per Øhrgaard: Aufklärung, Sturm und Drang, frühe Klassik. 1740–1789. München 1990 (= Geschichte der deutschen Literatur. Von den Anfängen bis zur Gegenwart. Hg. v. Helmut de Boor u. Richard Newald. Bd. 6).

Brahm, Otto: Das deutsche Ritterdrama des 18. Jahrhunderts. Straßburg 1880, 73 ff.

Hering, Christoph: Friedrich Maximilian Klinger. Der Weltmann als Dichter. Berlin 1966, 41–53.

Luserke, Matthias: Sturm und Drang. Autoren – Texte – Themen. Bibliographisch ergänzte Ausgabe. Stuttgart 2010, 178–182.

Harris, Edward P.: Einleitung, in: Friedrich Maximilian Klinger: Werke. Historisch-kritische Gesamtausgabe. Hg. v. Sander L. Gilman. 24 Bde. Tübingen 1978 ff. Bd. 1: Otto/Das leidende Weib/Scenen aus Pyrrhus Leben und Tod. Hg. v. Edward P. Harris. Tübingen 1987, XII–XXV.

Palitzsch, Otto Alfred: Erlebnisgehalt und Formproblem in Friedrich Maximilian Klingers Jugenddramen. Dortmund 1924, 1–16.

Poeplau, Anna: Selbstbehauptung und Tugendheroismus. Das dramatische Werk Friedrich Maximilian

Klingers zwischen Sturm und Drang und Spätaufklärung. Würzburg 2012.

Rieger, Max: Friedrich Maximilian Klinger. Sein Leben und Werke. 2 Bde. Darmstadt 1880/1896, Bd. 1, 37–47.

Schmidt, Erich: Klinger, Friedrich Maximilian, in: ADB 16 (1882), 190–192.

Smoljan, Olga: Friedrich Maximilian Klinger. Leben und Werk. Weimar 1962, 35–47.

Steinberg, Heinz: Studien zu Schicksal und Ethos bei F.M. Klinger. Göttingen 1941.

Ueding, Gert: Friedrich Maximilian Klinger. Ein verbannter Göttersohn. Lebensspuren 1752–1831. Eine Auswahl aus dem Werk. Hg. v. Gert Ueding. Stuttgart 1981.

Constanze Baum

Pandämonium Germanikum. Eine Skizze

V: Jakob Michael Reinhold Lenz

E: 1775

D: Nürnberg 1819

Die dramatisierte Literatursatire ist zwischen April/Mai und Ende Juli 1775 in Straßburg entstanden. Anlässlich von Goethes Schweizreise verbrachten Lenz und Goethe einige Tage zusammen, vom 25. 5. 1775 in Straßburg bis zum 5. Juni bei Cornelia und Johann Georg Schlosser in Emmendingen und den 20. Juli wieder in Straßburg. Das fertige Manuskript sandte L. aber nicht mehr wie in vorausgehenden Fällen an Goethe, sondern an Herder (zusammen mit den *Soldaten* [1776]; vgl. die Briefe von L. an Herder vom 23. 7. 1775 u. vom 29. 9. 1775, WuB 3, 329, 339 f.). Dieser Umstand weist bereits auf einen Riss im Freundschaftsverhältnis hin, der sich auch in der Literatursatire niederschlägt. Goethe war vehement gegen eine Veröffentlichung des *Pandämonium Germanikum*. Dass es bei dieser Frage zu einem tiefen Konflikt kam, lässt sich aus

einer auf Französisch geschriebenen ‚Ehren-erklärung‘ von L. schließen, die in der Anrede an Goethe zwischen dem vertraulichen „Tu“ und einem distanzierten „Vous“ schwankt: „vous pouvez vous fier a ma parole d’honneur que ladite feuille ne sera jamais publiée avec ma *bonne volonté*. Aussi n’étoit elle écrite qu’après le point de vue d’une grande partie de vos lecteurs dont les caquets au sujet de vous et de vos écrits ne parviennent jamais jusqu’a vous. Je n’aurois pas cru que cela pourroit te faire quelque peine, je ne te l’ai communiqué que pour sonder tes façons d’envisager ces choses là, pour pouvoir à l’avenir dire quelque chose de plus raisonnable la dessus. Voila mes intentions, j’ai tout employé de supprimer cela et je te puis assurer d’avance qu’il ne verra jamais le jour. Nous en parlerons d’avantage Le.“ (zit. nach Luserke u. Weiß 1993, 72). Entsprechend findet sich auf beiden erhaltenen Handschriften der Vermerk von L.’ Hand „wird nicht gedruckt“ und tatsächlich blieben sie zu Lebzeiten unveröffentlicht.

Überliefert sind zwei Handschriften. Die jüngere, in Kraków aufbewahrte (H²) unterscheidet sich von der in Berlin lagernden älteren (H¹) durch Kürzungen und inhaltliche Varianten, die vorrangig das persönliche Verhältnis von Goethe und L. betreffen. Den Erstdruck besorgte Georg Friedrich Dumpf (1777–1849) nach H². Die 1819 in Nürnberg bei Campe erschienene Fassung ist allerdings durch Lese- und Druckfehler wie auch starke Eingriffe des Herausgebers entstellt. Seitdem erfolgten etwa 20 Drucke, die in einer mehr oder weniger ‚behutsamen‘ Modernisierung entweder die jüngere oder die ältere Fassung (so auch die Werkausgabe von Damm [WuB], nach der im Folgenden zitiert wird) wiedergeben. Erst seit der diplomatisch getreuen, synoptischen Ausgabe beider Handschriften von Luserke und Weiß 1993 liegt eine zuver-

lässige Textgrundlage vor (vgl. zur Geschichte der Editionen Luserke u. Weiß 1993, 66–68).

Das *Pandämonium Germanikum* gehört zur Gattung der die Aufklärungssatire ablösenden Literatursatire, die im SuD im Allgemeinen und in L.’ Werk im Besonderen eine wichtige Rolle spielt. In ihr kommen zeitgenössische Selbstverständigungen und Auseinandersetzungen um öffentliches Ansehen, konkurrierende Literaturmodelle und Autor-schaften im Rahmen der Entstehung eines literarischen Marktes, realer und symbolischer Konkurrenzen zum Ausdruck. Die Häufung der Literatursatiren verstärkte die Bedeutung und öffentliche Wahrnehmung des SuD rund um Goethe, Herder und L., deren wirkungsmächtigste Werke 1774 erschienen waren. Zwischen 1774 und 1775 entstanden die meisten Literatursatiren des SuD (vgl. Herboth 2002): Im März 1774 erschien Goethes Satire *Götter, Helden und Wieland*, deren Drucklegung L. initiiert hatte, im Herbst 1774 Goethes *Neueröffnetes moralisch-politisches Puppenspiel*, im Februar 1775 Heinrich Leopold Wagners *Prometheus, Deukalion und seine Recensenten*, im Sommer 1775 L.’ satirische ‚Ekloge‘ *Menalk und Mopsus*.

Die in den Literatursatiren ausgetragenen Konflikte betrafen zum einen den Machtkampf zwischen Goethe und Wieland (1733–1813) als exponiertem Schriftsteller, der mit der Herausgabe des *Teutschen Merkur* seit 1773 zu einer mächtigen Instanz der literarischen Kritik geworden war. Zum anderen ging es um Positionierungen in der *Werther*-Debatte, die eine Auseinandersetzung um ästhetische Autonomie, um ihre Emanzipation von moralisierender Kritik darstellte. An den Literatursatiren lassen sich schließlich auch die internen Spannungen innerhalb der SuD-Ästhetik und der unterschwellige Zerfall der Gruppenidentität ablesen. Goethe, der die Offensive gegen

Wieland selbst begonnen hatte, verfolgte in dieser Zeit bereits seine Weimarer Pläne, weshalb er eine Aussöhnung mit Wieland anstrebte. Die öffentlichen Fehden des SuD, die direkt oder indirekt in seinem Namen geführt wurden, wollte er nicht mehr fortsetzen. Vielmehr lag ihm an der Inszenierung einer souveränen Haltung. So führte Wagners Satire auf Wieland, die zunächst Goethe zugeschrieben wurde, zum Bruch der Freundschaft, und L. hätte hier bereits Vorzeichen für sein eigenes Schicksal erkennen können.

Das *Pandämonium Germanikum* reagiert schon im Titel auf die Literaturkritik des *Teutschen Merkur*, genauer auf die von Christian Heinrich Schmid (1746–1800) verfassten und mit Anmerkungen von Wieland versehenen *Kritischen Nachrichten vom Zustande des deutschen Parnasses* (1775), die im Fokus von L.' Spott standen (vgl. Schmitts Auftritt in II/5 und L. an Lavater, 8. 4. 1775, WuB 3, 306 f.). Über bloße Persiflage und Verspottung generischer Positionen weit hinausgehend, nimmt das *Pandämonium Germanikum* durch seinen literaturkonzeptuellen und selbstreflexiven Charakter eine besondere Stellung unter den Literatursatiren des SuD ein. Es gibt eine kritische Bilanz der jüngsten Entwicklung der deutschen Literatur und ihres Traditionsbezuges und nennt dabei die Akteure beim Namen. Ungewöhnlich ist, dass L. sich selbst als zentrale Figur im Stück auftreten lässt. Schließlich gibt die Satire eine differenzierte Binnensicht auf den SuD und bringt nochmals in verdichteter Form seine maßgeblichen poetologischen Konzepte zum Ausdruck. Im Kern stellt das *Pandämonium Germanikum* – die Versammlung der (bösen und guten) Geister der deutschen Literatur in Anspielung auf ein Motiv in John Miltons (1608–1674) *Paradise Lost* (1667) – eine Selbstvergewisserung von L. dar: nicht nur in sei-

nem engen Verhältnis zu Goethe, sondern auch hinsichtlich der Bedeutung seiner Autorschaft in der bisherigen und zukünftigen literaturgeschichtlichen Entwicklung.

Das Stück besteht aus drei Akten, die durch eine symbolische Topographie gekennzeichnet sind: *Der steil' Berg* (I. Akt, bestehend aus vier Szenen), *Der Tempel des Ruhms* (II. Akt, sechs Szenen; in WuB ist die sechste Szene, die mit dem Eintritt von Lessing, Klopstock und Herder beginnt, nicht eigens ausgewiesen, vgl. WuB 1, 267) und *Letzter Akt. Gericht* (ohne Szeneneinteilung, lediglich 19 Zeilen lang). Wie für L.' Dramen allgemein charakteristisch, ist die Handlung nicht kausal, sondern in lockerer Szenenreihung aufgebaut. Gleichwohl bilden die Orte, die Entwicklung der Handlung und die Abfolge der Leitmotive ein klares Gefüge: Es geht um den hierarchischen Auf- und Abstieg in der öffentlichen Wahrnehmung (I. Akt), um die interne Rangfolge der Autoren hinsichtlich ihres Traditionsbezugs und ihrer Mimesis- und Poesis-Leistung (II. Akt), schließlich um L.' Vision einer zukünftigen Literatur und seiner Bestimmung als Autor (III. Akt).

Der steil' Berg knüpft an den antiken Topos des Parnasses als Sitz der Musen und der Fama an. Das für Erhabenheit und ‚kolossale Größe‘ stehende Symbol des Berges ist in der Genieästhetik des SuD prominent. Die Aussicht vom Gipfel steht für ‚titanische Größe‘, wie sie Herder in seiner *Shakespear-Rede* in *Von Deutscher Art und Kunst* (1773) programmatisch eingeführt hatte. In L.' Satire wird schnell deutlich, dass die Besteigung des „steil Gebirg mit sovielen Zugängen“ (I/1, ebd., 248) die allegorische Topografie für die irdischen Rangeleien um Ansehen im entstehenden literarischen Markt der Zeit bildet. Der erste Akt ist stark von hierarchischen Perspektiven geprägt: So wird von unten nach

oben und von oben nach unten geschaut. Die weite Aussicht auf dem Gipfel genießt vorerst allein Klopstock. Von den Vertretern der neuen literarischen Bewegung gelingt nur Goethe und L. der Aufstieg, während die „Nachahmer“ (I/2), die „Philister“ (I/3) und die „Journalisten“ (I/4) nicht über die nötige Größe und Substanz verfügen. Ihre Anstrengungen verbleiben in einem „*jämmerlich Gepurzel*“ (I/1, ebd., 250). Der Unterschied zwischen Goethes und L.' literarischem Aufstieg wird überdeutlich markiert: Während Goethe einem Halbgott gleich den Berg springend erklimmt, kriecht L. „*auf allen Vieren*“ (I/1, ebd., 248). L. gibt zu verstehen, dass der Weg, die Entwicklung einer neuen deutschen Dichtung, einfacher gewesen wäre, wenn sie ihn gemeinsam gegangen wären („Goethe, Goethe! wenn wir zusammenblieben wären“, ebd.). Gleichwohl schafft L. mit großer Mühsal seinen eigenen Aufstieg und Goethe ist überrascht, ihn plötzlich oben anzutreffen. Die Frage nach der Herkunft wirft ein bezeichnendes Licht auf die Ursache der ungleichen Anstrengungen: Während Goethe voller Selbstbewusstsein das ‚Naturrecht‘ des hier Geborenen beansprucht, ist L. der Fremde „aus dem hintersten Norden“ (I/1, ebd., 249); ihm sind die Mühen anzusehen, seine für die Kunst nicht unmittelbar legitimierte soziale Herkunft durch Bildung und den ‚Genius‘ Goethes zu ‚heben‘. L.s (Bildungs-) ‚Reise‘ ist ganz auf einen geistigen Dialog mit Goethe ausgerichtet, jedoch nennt er als oberstes Ziel seines Strebens ein ethisches: die Suche nach dem „Gutsein“ (ebd.). Wenn Goethe daraufhin beteuert, es sei ihm, „als ob ich mich in dir bespiegelte“ (ebd.), so klingt hier zum einen das (vom Autor L. erstrebte) Einverständnis im Geiste an, zum anderen der Verdacht einer narzisstischen Selbstbespiegelung des ‚Bruders‘.

Dass das kongeniale Verhältnis zwischen Goethe und L. unterschwellig davon bedroht ist, sich in ein Konkurrenzverhältnis der symbolischen Vereinnahmung zu verwandeln, wird im Stück durch die Nachahmer und Philister deutlich. Sie nehmen L. – in Anspielung auf die Rezeption des *Hofmeisters* (1774) und anderer Stücke – als „Nachahmer“ Goethes und als „junges aufkeimendes Genie aus Kurland“ wahr, das „bald wieder nach Hause zurückreisen wird“. (I/3, ebd., 252) Anders als Goethe, der in seiner selbstbewussten Position einer sich selbst begründenden Existenz mit den unter ihm stehenden „Narren“ (ebd., 251) nur spielt, sieht sich L. zur Rechtfertigung gegenüber dem Leser verpflichtet. Daher sucht er, „*seinen Hofmeister im Arm*“, den Dialog mit den „*Bürger[n] aus dem Tal*“ (I/3, ebd., 253), um sie über seine Intentionen aufzuklären („Ich möchte fast herunter zu ihnen und sie bedeuten“; I/2, ebd., 251; vgl. auch L. an Goethe im Februar 1775: „Ist doch uns kein höher Glück auf der Erde gegönnt als uns zu unterreden – mir ist das höchste. Denn alle meine Wirksamkeit ist für andre“, WuB 3, 306). Losgelöst vom „Schnettern der Trompete der Fama“ (I/3, WuB 1, 253), die nur dem gesellschaftlichen Ruhm der ‚Person‘ gilt, möchte er das ‚Werk‘ und sein Verdienst gewürdigt sehen. Dieses an Klopstocks *Gelehrtenrepublik* (1774) orientierte Ideal einer höheren Urteilsinstanz, die das objektive Verdienst des Werkes ohne Rücksicht auf das gesellschaftliche Ansehen der Person auszeichnet, wird aber zugleich durch die satirische Darstellung konterkariert. In ihrer kritischen Frontstellung zur Entstehung des literarischen Marktes stellt die Satire unfreiwillig nur umso deutlicher heraus, dass mit der Genieästhetik sich auch die Frage nach der Zuschreibung geistigen Eigentums und der Autorität des Autors un-

ter Konkurrenzbedingungen stellt. Der in der Satire bekämpfte Zusammenhang zwischen Autorschaft, ‚Werkherrschaft‘ und literarischem Markt (vgl. Bosse 1981) klingt auch in der zeitgleich entstandenen literarisierten Selbstverständigung *Moralische Bekehrung eines Poeten* (D: 1889) an, wird dort aber, und dies ist insgesamt charakteristisch für L., als moralische Schwäche umgedeutet: „Ich beneide Deinen Bruder [Goethe] über den Ruhm seiner Zeitverwandten. Ich halte es für ein großes Unrecht das ich leide wenn man ihm meine Werke zuschreibt, da ich doch bedenken sollte, daß sie unter keinem anderen Namen sich so würden produziert haben, daß bloß sein Name die Leser aufmerksam und begierig, die Kunstrichter bescheiden und ehrerbietig gegen diese armen Kinder meiner Laune gemacht“ (WuB 2, 345).

Für den Personenkult stehen im Stück vor allem die Journalisten, die mit Hilfe eines „Luftschiffes“ als „böse Geister“ bzw. „Schmeißfliegen“ in einer sich anbietenden Idolatrie Goethe von oben bis unten besetzen, bis dieser sie schließlich entnervt abschüttelt, da sie ihn am Fortkommen hindern. (I/4, WuB 1, 254 f.) Wenn L. ausruft: „O weh sie verderben mir meinen Goethe“ (ebd., 255), so fürchtet er, dass die weltliche Ökonomie des Ansehens die geistige Wertschätzung des literarischen Werkes und damit auch seine geistige ‚Bruderschaft‘ zunichtemachen könnte. Selbstvergewisserung und geistiges Einverständnis unter den ‚Originalgenies‘ stellt der Autor nochmals her, wenn er die Goethe-Figur das Wesen des Künstlers vom Helden, Staatsmann und Gelehrten trennen und den für den SuD einzig wahren Maßstab für künstlerisches Verdienst herausstellen lässt: „Ob ich wo einen Strich wider die Natur gemacht habe“ (ebd.). Die Modernisierung der Literatur erfolgte im SuD im Namen der Nach-

ahmung der (Menschen-)Natur. Im Stück versucht L., die Idee der Menschennatur dem Lesepublikum zu vermitteln und sie zugleich vor der Vereinnahmung durch den gesellschaftlichen Schein zu schützen. Für Goethe stellt sich dieses Dilemma nicht, da er sich in ‚kolossaler Größe‘ der weltlichen Urteilslogik scheinbar entzieht, tatsächlich aber in das gesellschaftliche Spiel mit den Rezensenten eingebunden ist. Die Ökonomie der Aufmerksamkeit, die Selbstinszenierung zwischen Omnipräsenz und distanzierter Größe und Erhabenheit, beherrscht er.

Der zweite Akt spielt im *Tempel des Ruhms*, der unter anderem auf Alexander Popes (1688–1744) *The Temple of Fame* (1711) anspielt. In satirischer Verwendung des neutestamentlichen Motivs der Tempelreinigung (vgl. Mk 11,15–18) wird hier in einer Art satirischer ‚Revue‘ die jüngere deutsche Literaturgeschichte als Emanzipations- und Kanonisierungsprozess vorgeführt. Dabei spielt die gestisch-bildhafte Darstellungsweise der Handlung in Anlehnung an das Volksstück und Marionettentheater – etwa in Pantomime und Tableau vivant, Regieanweisungen und Requisiten – eine zentrale Rolle. Der antike Tempel ist christianisiert: Der Kirchenraum mit dem Schiff dient als Bühne, auf der die deutschen Dichter wie Puppen oder Schauspieler ihren Auf- und Abtritt haben. In dem mit einem Gitter abgetrennten Chorraum sitzen die französischen Autoren als Richter- und Kommentarinanz. Autor- und Textinszenierungen einerseits und Urteil- und Kommentarinstanzen andererseits bilden also die Struktur der aufgeführten literaturgeschichtlichen ‚Revue‘. Das Leitthema der Auftritte besteht in der Frage, wie der Mensch zu ‚zeichnen‘ bzw. zu ‚malen‘ sei, d. h. das für den SuD zentrale Thema der Mimesis und Poesis des Menschen. So tritt zunächst Friedrich

von Hagedorn (1708–1754) auf, der von seinem ‚Ziehvater‘ La Fontaine (1621–1695) für seine Tierfabeln gönnerhaft Applaus erhält. Mit „*hohler Stimme und hypochondrischem Lachen*“ verspricht Hagedorn aus „gute[n] Worte[n]“ gemalte Menschen, nimmt daraufhin ein „*frommes Aussehen*“ an und zeichnet in seinen Schriften nach anakreontischer Manier. (II/1, WuB 1, 257) Schnell werden aber Rufe wie „Gotteslästerer!“, „Er ist ein Atheist“ laut, woraufhin Christian Fürchtegott Gellert (1715–1769), der ihm mit seiner *Betschwester* (1745) nachfolgen wollte, schnell seine Versuche zurückzieht (vgl. ebd.). In ähnlicher Weise tritt Christian Felix Weiße (1726–1804) auf, „*sehr weiß gepudert*“, der die Nachahmung der Franzosen fortsetzt. Die französischen Richter, unter ihnen Molière (1622–1673), kommentieren ironisch „*Oh l'original*“. (Ebd.) Die idealisierende und nachahmende deutsche Literatur hat noch keine eigene ästhetische Substanz und untersteht noch ganz dem Urteil einerseits des französischen Klassizismus, andererseits der Kirche.

Der ersten Generation scheinheiliger Anakreontiker folgt die der grotesk derben Aufklärungssatiriker mit Gottlieb Wilhelm Rabener (1714–1771) und Christian Ludwig Liscow (1701–1760) (mit ihren ‚Ziehvätern‘ François Rabelais [1483/1494–1553] und Paul Scarron [1610–1660] im Chor). Besonders Rabener, der dem Publikum einen Zerrspiegel vorhält, wird positiv charakterisiert. Die Satire droht aber auszuufern, als Liscow mit herabgelassenen Hosen die moralisierenden ‚Waisenhäuserstudenten‘, die wiederum auf die Hallenser Orthodoxie anspielen, rücklings aus dem Tempel vertreibt. Als Gegenbewegung tritt nun eine zweite Fraktion anakreontisch-erotischer Literatur mit Johann Christoph Rost (1717–1765), Johann Peter Uz (1720–1796) und Johann Ludwig Gleim (1719–

1803) auf. Abgelöst werden sie von einem „jungen Menschen“ – Christoph Martin Wieland –, der sie mit großer Geste als „Bänkelsänger[], Wollustsänger[], Bordellsänger[]“ bezeichnet und ebenfalls aus dem Tempel des Ruhms verjagt. (II/2, ebd., 259) Schnell wird aber deutlich, dass auch Wieland ‚gefällig‘ ist und den mittlerweile entstandenen Markt, d. h. den wechselnden Geschmack des vor allem weiblichen Lesepublikums, mit seinen Werken zu bedienen weiß. So nimmt er die zerbrochene Leier der Anakreontiker auf und führt die erotische Literatur für die sozial höher stehenden Damen weiter, wie die Franzosen belustigt kommentieren („*Ah le gaillard! Les autres s'amuseent avec des grisettes, cela débauche les honnêtes femmes*“, ebd., 260). Die Diffamierung Wielands als scheinmoralischer, lüsterner und geldgieriger Modeschriftsteller, wie sie L. in *Menalk und Mopsus* und vermutlich auch in der nicht erhaltenen Satire *Die Wolken* (ebenfalls 1775) forcierte, wird hier in abgeschwächter Form fortgesetzt. Der darauf folgende Auftritt Johann Georg Jacobis (1740–1814) als Spielfigur der im Hintergrund agierenden Franzosen, die ihn – einer Marionette gleich – auf einer Wolke aus Tuch auf die Bühne herunterlassen, führt die Parodie der französisierenden ‚Grazien‘-Literatur weiter. Diese weiß Wieland nur noch zu überbieten, indem er sich Sophie von La Roches (1730–1807) empfindsamen Roman *Geschichte des Fräuleins von Sternheim* (1771) als Herausgeber ohne Nennung der wahren Verfasserin aneignet (vgl. ebd., 261). In dieser symbolischen Enteignung weiblicher Autorschaft spiegelt sich einmal mehr das eigene Schicksal von L.

Den noch weitere Auftritte umfassenden ‚Jahrmarkt‘ der (männlichen) Eitelkeiten, Besitzansprüche, Falschheiten und satirischen Grobheiten beendet schließlich Goethe mit

seinem *Götz von Berlichingen* (1773). Das Geschichts- und Charakterdrama wird als qualitativer Neubeginn, als erster selbstbestimmter, ‚kunstreligiöser‘ Ausdruck der deutschen Literatur präsentiert: „Ihr Deutsche? – Hier ist eine Reliquie eurer Vorfahren. Zu Boden mit euch und angebetet, was ihr nicht werden könnt“ (ebd., 261). Sein „glühend[er]“ Auftritt mit einem Knochen in der Hand (ebd.) – anschließend schleift Goethe Wieland wie Hektor vor den Mauern Trojas an den Haaren (!) – bekräftigt einerseits den Gestus des deutschen ‚Selbsthelfers‘, parodiert ihn aber andererseits schon. Die Kraftgebärde des Genies steht im Begriff, sich zu überleben und zu einer Farce zu werden. Dagegen ist der Geist des zweiten Werkes, auf dem sich aus der Sicht der Satire Goethes Bedeutung für die deutsche Literatur gründet, die *Leiden des jungen Werthers* (1774), weiterhin ohne Einschränkung gültig. Die folgenden Szenen drei bis fünf persiflieren stellvertretend in den Figuren des Pfarrers und Küsters die zeitgenössische Debatte um die moralische Gefahr, die angeblich insbesondere für die weiblichen Leser vom *Werther*-Roman ausgehe. An dieser Debatte hatte sich L. mit seinen *Briefen über die Moralität der Leiden des jungen Werthers* (1775) aktiv beteiligen wollen, indem er das moralische Anliegen Werthers als einer exemplarischen Kunstfigur vehement gegen seine Kritiker verteidigte. Aber gerade zur Entstehungszeit des *Pandämonium Germanikum*, im Mai 1775, wurde die Veröffentlichung auch dieser Schrift von Friedrich Heinrich Jacobi (1743–1819) und Goethe, der sich Jacobis Urteil anschloss, abgelehnt. Einmal mehr wurde die öffentliche Sichtbarkeit seiner Autorposition verhindert.

Die im zweiten Akt des *Pandämonium Germanikum* aufgeführte satirische Revue zeigt insgesamt die Mühen des Emanzipa-

tions- und Autonomisierungsprozesses der deutschen Literatur: Auf die Befreiung von der französisierenden ‚Nachahmungssucht‘ folgt im Zusammenhang mit der *Werther*-Debatte der schwierige Balanceakt der Genieliteratur zwischen der Emanzipation von moralischer Bevormundung und dem Streben nach einer höheren geistigen Bestimmung ästhetischer Werke. Die satirische Reinigung des Tempels verhandelt nicht nur die Frage nach den ‚wahren‘ Originalgenies, sondern vor allem auch den Konflikt zwischen Literatur und Moral. Sie strebt dessen Transformierung in eine Auseinandersetzung um ästhetische Qualität, um Mimesis- und Poesis-Leistungen an.

An dieser Stelle folgt eine deutliche Zäsur, und es treten Klopstock, Lessing (1729–1781) und Herder in demonstrativer Umarmung auf. Da zuvor in der fünften Szene („Die Dramenschreiber“) der Fokus auf der Neubestimmung des Dramatischen lag, tritt Klopstock nun nicht als Verfasser des *Messias* (1748/1773), sondern als Dramatiker auf und Lessing als Übersetzer des Plautus. Herder beschwört Shakespeares Geist, der auch plötzlich unter ihnen ist. Vereint in Shakespeare bildet das Triumvirat die eigentliche Richterinstanz im *Tempel des Ruhms*. Der Geist Shakespeares vertreibt alle künstliche Nachahmung der Franzosen und Griechen, jedes Mode-‚Genie‘ und jeden moralisierenden ‚Kleingeist‘. Plötzlich entdeckt Herder jemanden „im Winkel“, der den Franzosen „Gesichter über Gesichter schneidet“. (Ebd., 268) Es ist der als „Bübchen“ angesprochene L., der aber große Pläne hegt: Er wolle nicht wie alle anderen „hinterherzeichnen“, sondern „Menschen“ vom Standpunkt seiner Zeit aus malen. „Was den Alten galt mit ihren Leuten, soll uns doch auch gelten mit unseren“ (ebd., 269), lautet seine Maxime, die in deutlicher

Übereinstimmung mit Herder steht, der am Ende seiner *Shakespear*-Rede das große Vorbild selbst historisiert und den neuen Shakespeare seiner Zeit – Goethe – angekündigt hatte. So ist es im *Pandämonium Germanikum* auch Herder mit seinem Sinn für historische Entwicklungen und Bedingungen der Kultur, der L. auffordert, eine Probe der neuen Menschendarstellung zu geben. Nachdem sich L. kurz in seinen Winkel zurückgezogen hat, bringt er ihm „einen Menschen nach dem andern reichend und stellt sie vor sie hin“ (ebd., 269), woraufhin Herder ausruft, sie seien viel zu groß für ihre Zeit. Das neue Menschenbild, das L. entwirft, scheint auf eine Zeitenwende hinzuweisen von der griechischen, vom Schicksal bestimmten Tragödie hin zum „hohe[n] Tragischen von heut, ahndet ihr’s nicht? Geht in die Geschichte, seht einen emporsteigenden Halbgott auf der letzten Staffel seiner Größe gleiten oder einen wohlthätigen Gott schimpflich sterben. Die Leiden griechischer Helden sind für uns bürgerlich, die Leiden unserer sollten sich einer verkannten und duldenden Gottheit nähern“ (ebd.). Damit ist das Vorbild der Passion Jesu Christi genannt. Auf die Entstehung des literarischen Marktes und seiner neuen Anforderungen an den ‚freien Schriftsteller‘ reagiert L. also mit der Vision eines neuen tragischen Helden in bürgerlichen Zeiten. Dieser verweist auf den „gekreuzigte[n] Prometheus“ (WuB 2, 685), wie es in den *Werther*-Briefen von L. heißt, auf eine Synthese der griechischen ‚Halbgötter‘ und des sich opfernden Christus: „Gebt ihnen alle tiefe, voraussehende, Raum und Zeit durchdringende Weisheit der Bibel, gebt ihnen alle Wirksamkeit, Feuer und Leidenschaften von Homers Halbgöttern, und mit Geist und Leib stehn eure Helden da. Möchte ich die Zeiten erleben!“ (WuB 1, 269) Mit der Vision eines sublimierten Prometheus-Ge-

nies, eines empfindsamen Messias in bürgerlichen Zeiten, der zu den Niedrigsten herabsteigt und für sie leidet (wie im *Neuen Menoza* [1774] parodistisch mit der Prinz Tandi-Figur und in *Die Kleinen* [E: 1775/1776, D: 1884] in der empfindsamen Figur Engelbrechts angedeutet), stellt sich L. in die Nachfolge Klopstocks. Zugleich strebt er über ihn hinaus, wozu ihm auch Klopstock seinen Segen gibt. Wenn Goethe just in diesem Moment der höchsten Weihe von hinten hinzu springt, ihn umarmt und „Mein Bruder“ (ebd.) nennt, ist diese Geste ebenso wie das anfangs erwähnte Bekenntnis einer Bespiegelung im geistigen Bruder ambivalent. Die ‚Umarmung‘ steht für eine letzte Beschwörung der Bruderschaft im Geiste – für L. war und blieb Goethes *Werther* höchster Ausdruck eines modernen „gekreuzigte[n] Prometheus“ (WuB 2, 685) – und zugleich der Ahnung, durch Goethes ‚Umarmung‘ sich seines ‚Platzes zum Handeln‘ (vgl. *Über Goetz von Berlichingen*, WuB 2, 638) beraubt zu sehen: Dieser durch die ‚Geringschätzung‘ der Zeitgenossen verwehrt, ‚Platz zum Handeln‘ zielt auf die erst in unbestimmter Zukunft mögliche Entwicklung eines neuen Menschenbildes durch ‚Hinabgehen‘ zu den einfachen Menschen, um „ein Maler der menschlichen Gesellschaft zu werden“ (I/4, WuB 1, 256), d. h. über die Entwicklung der gesellschaftskritischen Komödie als ‚Vorschule‘ einer neuen, bürgerlichen Tragödie nach dem Vorbild der Leidensgeschichte Christi. Entsprechend zieht sich die L.-Figur in ihren ‚Winkel‘ zurück, hoffend auf die Umwälzungen der Zeit, dass sie einst seine Vision und Mission würdigt. L. inszeniert sich hier selbst als scheiterndes Genie, das seine in der Gegenwart erfahrene Not in ein zukünftiges Versprechen umwandelt. Klopstock, Herder und Lessing zollen seiner Vision als vorerst scheiternder Autor ihre Anerkennung:

„Der brave Junge. Leistet er nichts, so hat er doch groß geahndet“ (ebd., 270). Goethe beilegt sich, die Lücke zwischen Gegenwart und Vision zu besetzen: „Ich will's leisten“ (ebd.). Mit seiner für die gesamte Satire programmatischen Maxime „geskizzen wor nit gemolen“ (ebd.) verweist er nochmals auf den Abstand zu den Nachahmern und seine Verbundenheit mit der SuD-Ästhetik. Dass das *Pandämonium Germanikum* im Untertitel selbst als *Eine Skizze* bezeichnet wird, stellt wiederum einen ironischen Selbstkommentar dar.

Der letzte Akt *Gericht* besteht aus einem gleichsam eschatologischen Ringen um Wahrheit zwischen dem ‚Weltgeist‘ und dem ‚Ewigen Geist‘. Während Ersterer – Rousseau (1712–1778) ersten Diskurs sarkastisch aufgreifend – jedem höheren Streben der Künste und Wissenschaften nach Tugend in hedonistischer Manier eine Absage erteilt, verheißt das letzte Wort des „Ewigen Geistes“ demjenigen Lohn, der sich in seinen Werken den Mühen der Ebene aussetzt, um den Weg „gen Himmel“ zu ebnen, wie dies schon Klopstock und Herder taten. (Ebd., 271) Ging es im *Tempel des Ruhms* um die Autonomisierung ästhetischer Werte, so verweist der Ausblick auf die Möglichkeit einer resakralisierten Dichtung. Diese bleibt aber letztlich unklar. Die Satire endet mit der Vision: „Soll ich dem kommenden rufen?“ (ebd.) – und zugleich mit der Entlarvung des ganzen Geschehens als Traum. Rezeptionsgeschichtlich hat sich diese Vision letztlich doch verwirklicht, allerdings in einer Verschiebung: Die sozialkritisch-tragische Darstellung des ‚gekreuzigten Prometheus‘ in bürgerlichen Verhältnissen haben andere Autoren und auf ihre Weise weitergeführt (Büchner, Kafka, Brecht oder Heiner Müller). Es ist vor allem die mit L. verbundene Figur des ‚zerrissenen Genies‘ und an seiner Zeit leidenden Außenseiters, die

als Autorbild und als literarisches Verfahren die Modernisierung der Literatur maßgeblich mitgeprägt hat (vgl. Martin 2003).

Durch die Unterdrückung einer Veröffentlichung gab es keine nennenswerte zeitgenössische Rezeption des *Pandämonium Germanikum*. Auch von Herder ist keine Reaktion überliefert. In der Forschung liegen dagegen mittlerweile zahlreiche Arbeiten vor, deren Untersuchungsgegenstände sich nach drei Schwerpunkten gliedern lassen: das Verhältnis der SuD-Gruppe und das zwischen L. und Goethe, die Reflexion eines Epochenwandels sowie die Vision eines neuen religiösen Trauerspiels und schließlich die Selbstdarstellung von L. Rieck liest das Stück als „poetologische Programmschrift in dialogisierter Gestalt mit aufschlußreichen Bezügen zum gesamten Programmschrifttum der Sturm-und-Drang-Periode“ (Rieck 1992, 79). Er sieht im *Pandämonium Germanikum* nochmals das „Ideal einer produktiven Schaffensgemeinschaft“ (ebd., 89) realisiert und weist zentrale Verbindungen zu den wichtigsten SuD-Schriften von Goethe und Herder nach. Jüngere Studien arbeiten dagegen im Stück die gruppeninternen Dissonanzen und die Abgrenzung L.' von Goethe heraus. Luserke deutet es als Dokument einer letzten Beschwörung der Straßburger Gruppensituation und zugleich als eine einzigartige Selbstvergewisserung gegenüber Goethe (vgl. Luserke 2001). Der Text antizipiere die zeitgenössische und literaturhistorische ‚Auslöschung‘ und sein Dasein im ‚Winkel‘: „Was Lenz zu Lebzeiten droht und was sich schließlich realisieren wird, das Ausgelöschtwerden aus dem Gedächtnis des Freunds, nimmt der Autor hier vorweg, die drohende Verwirrung des späteren Lebenswegs ahnend“ (ebd., 150). Auch Herboths ausführliche Einordnung des Stücks in die Literatursatire des SuD betont den Umschlag

von Freundschaft in Konkurrenz (vgl. Herboth 2002). Den besonderen Charakter der Satire sieht sie in L.' Vermittlung der eigenen Position als Schriftsteller. Diese Position bestehe im Kern in der „Berufung auf rein ästhetische Überzeugungen ohne Anspruch auf gelehrte und pekuniäre Anerkennung für die eigenen Werke“ (ebd., 255). Zugleich dokumentiere die Satire aber einen „Umschlagspunkt, da der Zusammenhalt innerhalb der literarischen Gruppe nicht mehr gewährleistet ist“ (ebd.).

Die in der Satire zum Ausdruck gebrachte Auflösungs- und Absetzungsbewegung innerhalb des SuD gibt zugleich den Blick auf die Vision eines neuen religiösen Trauerspiels frei. Menz hat die L.-Vision eines „hohe[n] Tragische[n] von heut“ (Menz 1994) näher untersucht. Er versteht sie als Konzeption eines Epochenwechsels vom griechischen, dem Schicksal unterworfenen Helden zum christlichen, frei handelnden Individuum (vgl. ebd., 181). In den verlorenen Söhnen und Töchtern der Komödien von L. sieht er das neue Tragische angedeutet. Allerdings erweise sich der Übergang als blinde Stelle und Bruch, die Menz mit Verweis auf L.' Bestimmung der Komödie als Vorschule zur Tragödie erklärt (vgl. ebd., 184; vgl. dessen *Anmerkungen übers Theater* [1774] und *Rezension des neuen Menoza* [1775]). Maurach sieht in dem Entwurf eines neuen christlichen Trauerspiels den Höhepunkt des *Pandämonium Germanikum* als „Umschlag von satirischer Kritik in den Versuch einer positiven Programmatik“ (Maurach 2006, 67). Dabei distanzieren sich L. von der Genieästhetik und nähern sich wieder dem religiösen Epos Miltons und Bommers (1698–1783) an. Hier zeige sich auch der Übergang von der Mimesis zur Poesis: „In der programmatischen Szene in II 5 folgt nun auf den Versuch einer vollkommenen Mimesis –

das Auf-die-Bühne-Bringen von ‚Menschen‘ durch L. deutet in keiner Richtung auf Poesis – der Versuch der Überbietung: das Programm des religiösen Trauerspiels. Dieses kann aber nur durch genialische Poesis entstehen: Mimesis der menschlichen Natur und Poesis des Neuen und Wunderbaren müssen darin zusammentreffen“ (ebd., 74).

Die Selbstdarstellung des Autors L. nimmt Wefelmeyer in den Fokus. Er deutet die Bergbesteigung in der Tradition Petrarcas (1304–1374) als exponierte Bewusstseinswerdung des Individuums. Der „Durchbruch in ein Bewußtsein der eigenen Individualität“ gipfle in einer paradoxen Selbsterfüllung der Dichterberufung: „Indem Lenz also sein Schreibprogramm, scheiternde Götterseelen darzustellen, scheitern läßt, erfüllt er just dieses Programm“. (Wefelmeyer 1994, 142 u. 153) Winter deutet dagegen die Literatur satire als Reflexion des literarischen Feldes im Sinne der Kulturosoziologie Pierre Bourdieu (vgl. Winter 1995). In ihr spiegele sich eine Konkurrenz um kulturelle Legitimität sowie ein Kampf um ästhetische Autonomie (vgl. ebd., 52). „Lenz beansprucht für sich das höchstmögliche Prestige im literarischen Feld. Einerseits fordert er ein realistisches Abbilden [...], andererseits bekennt er sich zur ‚Größe‘ seiner Figuren“ (ebd., 54). Da er aber „im Gegensatz zu Goethe nur eine potentiell legitimierte Position innehat“ (ebd., 58) und das zeitgenössische literarische Feld ihm die Anerkennung verweigert, verortete L. sich selbst programmatisch als scheiternder und leidender Künstler im ‚Winkel‘, der gerade dadurch seinen Absolutheitsanspruch zum Ausdruck bringe (vgl. ebd., 59). Winter weist schließlich darauf hin, dass auch die Goethe-Figur eine selbstreflexive Funktion für L. hat: Goethes geniale Selbstgewissheit und der Rückzug der L.-Figur in den ‚Winkel‘ bildeten

also eine Einheit (vgl. ebd., 61), die wiederum auf den ‚gekreuzigten Prometheus‘ verweist. Krauß unterzieht das *Pandämonium Germanicum* einer dekonstruktivistischen und an der Sprechakttheorie orientierten Lektüre (vgl. Krauß 2011).

Werke

Lenz, Jakob Michael Reinhold: WuB 1, 247–271 [*Pandämonium Germanikum*]. – WuB 2, 345, 638, 685. – WuB 3, 306–307, 329, 339–340. – *Pandämonium Germanicum*. Eine Skizze. Synoptische Ausgabe beider Handschriften. Mit einem Nachwort hg. v. Matthias Luserke u. Christoph Weiß. St. Ingbert 1993.

Forschung

Bosse, Heinrich: Autorschaft ist Werkherrschaft. Über die Entstehung des Urheberrechts aus dem Geist der Goethezeit. Paderborn 1981.

Herboth, Franziska: Satiren des Sturm und Drang. Innenansichten des literarischen Feldes zwischen 1770 und 1780. Hannover 2002.

Krauß, Andrea: Lenz unter anderem. Aspekte einer Theorie der Konstellation. Zürich u. a. 2011 (zum *Pandämonium Germanicum*: 533–606).

Luserke, Matthias u. Christoph Weiß: Nachwort, in: J.M.R. Lenz: *Pandämonium Germanicum*. Eine Skizze. Synoptische Ausgabe beider Handschriften. Hg. v. Matthias Luserke u. Christoph Weiß. St. Ingbert 1993, 66–67.

Luserke, Matthias: Lenz-Studien. Literaturgeschichte, Werke, Themen. St. Ingbert 2001 (zum *Pandämonium Germanicum*: 145–162).

Luserke, Matthias: Sturm und Drang. Autoren – Texte – Themen. Bibliographisch ergänzte Ausgabe. Stuttgart 2010, 301 ff.

Martin, Ariane: Dissonanz als Prinzip der Moderne. Zur Etablierung eines affirmativen Lenz-Bildes in der Rezeptionsgeschichte, in: „Die Wunde Lenz“. J.M.R. Lenz. Leben, Werk und Rezeption. Hg. v. Inge Stephan u. Hans-Gerd Winter. Bern u. a. 2003, 419–429.

Maurach, Martin: Götter, Helden – und Lenz. J.M.R. Lenzens Trauerspielentwurf im *Pandämonium Germanicum* und der Epenstreit, in: *Das achtzehnte Jahrhundert* 30.1 (2006), 67–78.

Menz, Egon: Das ‚hohe Tragische von heut‘, in: „Unaufhörlich Lenz gelesen ...“. Studien zu Leben und

Werk von J.M.R. Lenz. Hg. v. Inge Stephan u. Hans-Gerd Winter. Stuttgart u. a. 1994, 181–194.

Rieck, Werner: Poetologie als poetisches Szenarium. Zum *Pandämonium Germanicum* von Jakob Michael Reinhold Lenz, in: *LJb* 2 (1992), 78–111.

Wefelmeyer, Fritz: Der scheiternde Künstler auf der Höhe mit „Bruder Goethe“ und Zuschauer. Selbstdarstellung im *Pandämonium Germanicum*, in: Jakob Michael Reinhold Lenz. Studien zum Gesamtwerk. Hg. v. David Hill. Opladen 1994, 140–160.

Winter, Hans-Gerd: „Poeten als Kaufleute, von denen jeder seine Ware, wie natürlich, am meisten anpreist“. Überlegungen zur Konfrontation zwischen Lenz und Goethe, in: *LJb* 5 (1995), 44–66.

Heribert Tommek

Patriotische Phantasien

V: Justus Möser

E: ab 1766

D: Berlin 1774/1775/1778/1786

Die *Patriotischen Phantasien* sind eine Sammlung von 287 Zeitschriftenbeiträgen, die der Osnabrücker Publizist, Jurist, Philosoph und Staatsmann Justus Möser verfasste. M., der als Regierungsberater eine zentrale politische Funktion im Fürstbistum Osnabrück einnahm, hatte 1766 als offizielles Mitteilungsorgan der Regierung die *Wöchentlichen Osnabrückischen Anzeigen* ins Leben gerufen. Ab 1768 wurde das amtliche Intelligenzblatt durch eine Beilage ergänzt, die zunächst *Nützliche Beylagen zum Osnabrückischen Intelligenz-Blatte* hieß, ab 1773 dann *Westphälische Beyträge zum Nutzen und Vergnügen*. Hier veröffentlichte M. seit 1766 die meisten seiner insgesamt etwa 450 Aufsätze. Aufgrund der begeisterten Aufnahme, die diese periodischen Beiträge bei Goethe, Herder, Lichtenberg (1742–1799) und anderen Zeitgenossen fand, entschloss sich M., eine Auswahl seiner Artikel in überarbeiteter Form drucken

zu lassen: die *Patriotischen Phantasien*. Sie erschienen zwischen 1774 und 1786 in vier Bänden bei Friedrich Nicolai (1733–1811) in Berlin, herausgegeben von M.s Tochter Jenny von Voigts (zur Entstehungs- und Publikationsgeschichte vgl. AA-O 11, 13–20).

Durch die *Patriotischen Phantasien*, die vielen als M.s Hauptwerk galten und gelten, wurde er „in ganz Deutschland als einer der vorzüglichsten Schriftsteller bekannt“ (Nicolai 1978, 530). Goethe, Herder, Schubart und andere lobten nicht nur den klaren, präzisen, espritvollen und wandlungsreichen Prosastil. Man war beeindruckt von M.s historischem Denken, seiner an der Lebenswirklichkeit orientierten, undogmatischen Philosophie, seinem politischen Erfahrungswissen und nicht zuletzt von seiner realistischen Porträtierung sämtlicher Bereiche des bürgerlichen Lebens: „Man müsste eben alles was in der bürgerlichen und sittlichen Welt vorgeht, rubrizieren, wenn man die Gegenstände erschöpfen wollte, die er behandelt. Und diese Behandlung ist bewundernswürdig“ (FA 14, 649), urteilt Goethe.

In der Tat ist das Themenspektrum der *Patriotischen Phantasien* fast unüberschaubar. Verhandelt werden Fragen der Ökonomie und des Handels, der Bildung, Erziehung und Sozialfürsorge, der Geschichtsschreibung und der Staatspolitik, moralphilosophische Probleme wie Tugenden und Laster, Freundschaft und Toleranz – aber auch Lebensalltägliches wie Wochenmarkt und Mode. Neu und ungewöhnlich ist M.s facettenreiche Gesellschaftsanalyse, weil er „unter gänzlichem Verzicht auf moralische Wertungen [...] sowohl die bedeutendsten als auch die geringsten Dinge des Alltagslebens mit hohem literarischen Anspruch behandelt“ (Stauf 1991, 15); Goethe schreibt: „in den mannigfaltigsten Formen, die man poetisch nennen könnte“ (FA 14, 650).

Die von M. beschriebene Welt ist die westfälische Provinz – doch gerade durch die Konzentration auf das Konkrete, Kleine und Besondere gelingt den *Patriotischen Phantasien* der Bezug zum Großen und Allgemeingültigen: Osnabrück wird zum *Theatrum mundi* (vgl. Lorenzen 1956, 108 f.). M. erweist sich als konsequent ‚historisch-pluralistischer‘ Denker (vgl. Brandt 1988, 104), der gerade durch eine provinzielle Weltanschauung national wirken will (vgl. Stauf 1991, 7 f., 14 u. 247). Er wird nicht müde, das Recht des Individuellen, Partikularen, Verschiedenen einzufordern, deren heterogene Vielfalt erst von einem höheren Standpunkt aus als vereintes Ganzes wahrnehmbar werde: Das Prinzip der ‚Einheit in der Mannigfaltigkeit‘ ist für M.s Dichtungsästhetik ebenso maßgeblich wie für seinen Politik- und Rechtsbegriff. Einen despotischen Absolutismus, der alle dem gleichen Regeldiktat unterwirft, lehnt er energisch ab: „Der Zwang schimpft und macht aus mutigen, fleißigen und lebhaften Bürgern eine träge, verzagte und kriechende Herde.“ (PP 1, Nr. 24, AA-O 4, 133; vgl. auch *Der jetzige Hang zu allgemeinen Gesetzen und Verordnungen ist der gemeinen Freiheit gefährlich*, PP 2, Nr. 2, AA-O 5, 22–27).

Bemerkenswert an M.s publizistischem Hauptwerk ist nicht nur die Vielfalt der Inhalte, sondern auch die der Formen. In Gesprächen, Reden, Anekdoten, Erzählungen, Briefen, Dialogen, dramatischen Szenen, Erzählungen – „Vorbildgeschichten, Warngeschichten und Umkehrgeschichten“ (Woesler 2002, 652) – wird Diskussionswürdiges und Problematisches verhandelt. Besonders brisant erscheint ein Thema, das nicht allein dem M.-Freund und -Verleger Friedrich Nicolai Probleme bereitete, sondern der wissenschaftlichen Forschung bis heute: die Leibeigenschaft. M. spricht sich mehrfach,

unter anderem in der *Patriotischen Phantasie: Etwas zur Naturgeschichte des Leibeigentums* (PP 4, Nr. 61, AA-O 7, 255–259), für die Beibehaltung jener inegalitären Eigentumspraxis aus, was ihn weit wegzurücken scheint von aufgeklärten Denkweisen. M. geht es darum, die Leibeigenschaft als natürliches, gewissermaßen organisch entstandenes Phänomen der Menschheitsgeschichte zu erweisen, das abzuschaffen noch nicht geboten sei, da sonst lediglich Armut und Besitzlosigkeit, Ehrlosigkeit und fehlendes Ansehen vormals Unfreier die Folge seien (vgl. dazu auch *Schreiben einer Gutsfrau, die Freilassung ihrer Eigenbehörigen betreffend*, PP 3, Nr. 55, AA-O 6, 198–205). Der Staatsmann zeigt sich erneut als Praktiker, eingebunden in eine konkrete lokalhistorische Realität – bei dieser setzt er an mit seiner Idee eines organisch-evolutionären, nicht revolutionären Übergangs von der Leibeigenschaft zur freien Erbpacht (vgl. Stauf 1991, 276).

Um die vielen, oft gegensätzlichen Standpunkte in den *Patriotischen Phantasien* lebendig werden zu lassen, bedient sich M. zahlreicher Erzähler- bzw. Sprecherfiguren mit unterschiedlichen Namen, Argumentationsstilen und Denkhaltungen. In der Forschung (z. B. Welker 2001, 377) wird gerne von einem Masken- oder Rollenspiel M.s gesprochen, das er virtuos beherrsche: Er „schaffte es wie kein anderer seiner Generation, sich in die unterschiedlichen Mentalitäten und Verhaltensweisen seiner Mitbürger, der kleinen Handwerker und Kaufleute, der Kleriker und Akademiker, der Advokaten und Verwaltungsjuristen, in die Lebenswelt des Adels und nicht zuletzt in die der Stadtbewohner und der bäuerlichen Gesellschaft auf dem platten Land hineinzudenken“ (Rudersdorf 1995, 7). M. bezieht Vertreter und Vertreterinnen sämtlicher Gesellschaftsschichten ein –

vom Kammermädchen bis zum Landesfürsten –, nicht nur als Erzählobjekte, sondern oft auch als erzählende Subjekte seiner ‚Phantasien‘. Dabei zeichnen geistreiche Ironie, vergnügter Witz und lebendig-dynamischer Sprachstil M.s Schreiben aus – etwa wenn eine Hofdame ihrer Freundin auf dem Lande über die höfische Esskultur berichtet: „Unsre Köche sind in der Mythologie, der Geschichte, der Dichtkunst, der Malerei, der Heraldik und überhaupt in allen nur immer möglichen Künsten und Wissenschaften weit erfahrener als mancher Hofmeister, der doch sonst auch alles wissen muß, und es müßte schade sein, wenn sie nicht eine Belagerung besser ausbaken könnten als der größte Feldmarschall. Urteilen Sie also, was ich bei Ihnen auf dem Lande gelitten habe, wo Ihre Krebse nichts als Krebs und Ihre großen Karpen nichts als Karpen waren.“ (PP 1, Nr. 26, AA-O 4, 138 f.)

Die *Patriotischen Phantasien* führen zahlreiche, z. T. extreme und konträre Positionen vor, die oft ohne eindeutiges Ergebnis aufeinandertreffen – die Antithese ist strukturbildend. Auf diese Weise entsteht ein Forum für die Meinungsbildung der Leser. Im heimatischen Intelligenzblatt, das die *Patriotischen Phantasien* größtenteils erstveröffentlichte, fügte M. sogar teilweise konkrete Aufgaben- bzw. Fragestellungen bei, die in der Buchfassung getilgt wurden. Es ging ihm ganz konkret darum, die Osnabrücker Bürgerschaft nicht nur über politisch-administrative Ereignisse und Entscheidungen zu informieren, sondern sie zur mündigen Teilhabe an politischen Diskussionen und zum Engagement für das Gemeinwesen aufzufordern (vgl. Stauf 1991, 221; Woesler 2002, 656).

Der Standpunkt des Verfassers wird trotz uneigentlicher Sprechweise und brillanter sprachlicher Maskierung meist unmissverständlich deutlich. Es ist der Standpunkt

eines skeptischen Aufklärers, der wertkonservativ und ständehierarchisch argumentiert, der bürgerliche Tugenden wie Fleiß, Arbeit, Bescheidenheit und Natürlichkeit propagiert, der die praktische Erfahrung der abstrakten Theorie vorzieht, der seinen Reformwillen immer auf das ‚Gemeine Beste‘ des Staates ausrichtet – und der trotz eines starken Geschichtsbewusstseins große Aufgeschlossenheit gegenüber dem Neuen, Innovativen bezeugt.

Gerade durch die beiden letztgenannten Aspekte – historischer Rückbezug und zugleich progressive Offenheit – wird M. für den SuD relevant. Eine zentrale Bedeutung besitzt hier die *Patriotische Phantasie: Der hohe Stil der Kunst unter den Deutschen* (PP 1, Nr. 54, AA-O 4, 263–268), die erstmals im 15. Stück der *Wöchentlichen Osnabrückischen Anzeigen* vom 14. 4. 1770 unter dem Titel *Von dem Faustrecht* abgedruckt wurde. Vor allem Goethe erhielt wichtige Impulse durch das idealisierte Mittelalterbild, das M. nicht nur in seiner *Osnabrückischen Geschichte* (1768), sondern eben auch in seiner kurzen *Faustrecht-Schrift* propagierte – „so muß doch jeder Kenner das Faustrecht des 12ten und 13ten Jahrhunderts als ein Kunstwerk des höchsten Stils bewundern“ (ebd., 264). Das Faustrecht, von M. definiert als „Recht des Privatkrieges unter der Aufsicht der Land-Friedensrichter“ (ebd., 266), hält der Osnabrücker Jurist und Historiograph für die „zuverlässigere Art des Rechtspruchs als den bedingungslosen Verlaß auf ein kodifiziertes Recht“ (Schmidt 1991, 22). Aus seiner Perspektive ist „das ehemalige Faustrecht weit systematischer und vernünftiger gewesen als unser heutiges Völkerrecht, welches ein müßiger Mann entwirft, der Soldat nicht liest und der Stärkste verlacht. Die mehrsten heutigen Kriegesursachen sind Beleidigungen, welche insgemein eine einzige

Person treffen; oder Forderungen, so eine einzelne Person zu machen berechtigt ist und woran Millionen Menschen teilnehmen müssen, die, wenn es auch noch so glücklich geht, nicht den geringsten Vorteil davon haben“ (AA-O 4, 267).

Der Aufsatz *Der hohe Stil der Kunst unter den Deutschen* basiert auf dem Gegensatz von positiv konnotierter Vergangenheit, die starke, tapfere Individuen hervorgebracht habe, und negativ konnotierter Gegenwart, deren Kriegsrecht keiner persönlichen Größe mehr Raum lasse: „Eine solche Verfassung muß notwendig alle individuelle Mannigfaltigkeit und Vollkommenheit, welche doch einzig und allein eine Nation groß machen kann, unterdrücken.“ (ebd., 265) M.s ‚patriotische Phantasie‘ inszeniert eine durch die Werte Freiheit, Ehre, Eigentum und individuelle Größe geleitete, vom Recht des Privatkrieges geprägte Gesellschaft. Sie beschreibt weniger eine mittelalterliche Realität als ein für den Nationalismuskurs des 18. Jh.s wichtiges Ideal – und genau dieses Ideal interessierte Goethe. In seinem SuD-Drama *Götz von Berlichingen* (1773) gestaltet er eine gesellschaftliche Umbruchsituation, die, ange-regt durch M., in erster Linie von rechtspolitischen Veränderungen geprägt ist: dem Ende des Faustrechts und der Durchsetzung des Landfriedens (vgl. Martus 2005, 98). Auf der Grundlage der *Faustrecht*-Abhandlung von M. konzipiert Goethe seinen Protagonisten als eine „Figur von unbegrenzter individueller Freiheit“, „die auch das Redliche einer ständischen Rittervorstellung einschließt“. (*Patriotische Phantasien*, Ausstellungskatalog 1994, 96) Dass dabei die Idealisierung der deutschen Vergangenheit zumal vor der Negativfolie der französischen Gegenwarts-kultur herausgearbeitet wird, betont Martus, der M. als einen „der wichtigsten und ausge-

sprochen gallophoben Stichwortgeber Goethes beim Verfassen des *Götz*“ (Martus 2005, 93) bezeichnet. M.s Mittelaltervision bleibt eine ‚Phantasie‘; das alte Recht, so konzidiert der Verfasser selbst, lasse sich nicht wieder einführen. Und doch: „Es darf uns aber dieses nicht abhalten, die Zeiten glücklich zu preisen, wo das Faustrecht ordentlich verfasst war [...]“ (AA-O 4, 267) Anstelle einer Rückkehr zur altdeutschen Sofortjustiz bleibt also nur die nostalgische, für einen politischen Realisten recht anachronistisch anmutende Retrospektive auf das Mittelalter – von Schmidt bezeichnet als „pragmatische Rückbesinnung auf ein intuitives Rechtsdenken“ (Schmidt 1991, 22).

Trotz der Impulse, mit denen M. auf das historische Bewusstsein des SuD wirkte, trotz seiner Aufgeschlossenheit für die junge deutsche Nationalliteratur, die er in seiner Schrift *Über die deutsche Sprache und Literatur* (1781) verteidigt, lässt sich in vielen *Patriotischen Phantasien* eine klare Distanz zu Ideen des SuD ausmachen. Insbesondere am Genie-Gedanken nimmt M. mehrfach kritisch Anstoß. Zwar trifft zu, dass durch die sprachlich-stilistische Kraft M.s, seine individualisierende Darstellung, seine Freude am Fragmentarischen und am maskierten Sprechen „viele von der Genie- und Schöpfungsästhetik des Sturm und Drang antizipiert“ (Stauf 1991, 15) wird. M. selbst jedoch erklärt in einem doppelbödig-ironischen *Schreiben von Amalien* aus der Sicht einer jungen Dame: „Ich habe mir aus Utopien, wo die Menschen auf dem Felde wachsen, etwas Frauenzimmersamen kommen lassen und solchen nach *Amilecs* Methode untersucht. [...] Im Vorbeigehen gesagt, ich hatte mir auch etwas Mörsersaat, und zwar von dem besten, verschrieben. Aber mein Korrespondent hat mir geantwortet, es wäre jetzt davon nichts vorrätig, weil es nicht

mehr gesucht würde. Wenn ich aber Geniesamen haben wollte: so stünden mir einige Lasten zu Dienste. Aber diesen mag ich nun eben nicht, da die Genies bei uns wild wachsen.“ (PP 4, Nr. 8, AA-O 7, 38)

Eine kritische Perspektive auf ‚wild wachsende Genies‘ nimmt auch ein kluger, pragmatischer Kanzler ein. Unverkennbar fungiert er als M.s Sprachrohr, wenn er seinen Fürsten belehrt: „[...] und Euer Durchlaucht mögen sicher glauben, daß in der Welt unendlich mehr durch Dauer, Fleiß und Arbeit als durch das sogenannte Genie bewürket werde.“ (PP 3, Nr. 31, AA-O 6, 114) So sehr M. das Partikulare, Individuelle, Besondere verteidigt, ebenso deutlich bleibt jenes in seinem Denken zurückgebunden an den historischen, lokalen und sozialen Kontext. Es geht weniger um den Sieg des Individuums über gesellschaftliche Institutionen als um „eine Versöhnung von privater und öffentlicher Existenz“ (Stauf 1991, 16).

Werke

Möser, Justus: *Patriotische Phantasien*. Hg. v. Jenny von Voigts. Neue verbesserte und vermehrte Aufl. Berlin 1778 (Tle. 1–3), 1786 (Tl. 4) (= PP). – *Patriotische Phantasien*, in: Justus Möser's sämtliche Werke. Neu geordnet und aus dem Nachlasse desselben gemehrt durch B.R. Abeken. 10 Bde., Berlin 1842/1843 (2. Aufl. 1858), Bd. 1–4 (1842). – *Patriotische Phantasien*, in: Justus Möser's Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe in 14 Bdn. Hg. v. der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen. Oldenburg u.a. 1943–1990. Bd. 4–7, bearbeitet v. Ludwig Schirmeyer, unter Mitwirkung v. Werner Kohlschmidt, 1943–[1954]) (= AA-O).

Goethe, Johann Wolfgang: FA 14 [DuW].

Nicolai, Friedrich: *Leben Justus Möser's* [1797/1798], in: Justus Möser. Anwalt des Vaterlands. Wochenschriften *Patriotische Phantasien* Aufsätze Fragmente. Ausgewählt u. hg. v. Friedemann Berger. Leipzig u.a. 1978, 497–556.

Forschung

Brandt, Reinhard: Kant und Möser, in: Aufklärung. Interdisziplinäres Jahrbuch zur Erforschung des 18. Jahrhunderts und seiner Wirkungsgeschichte 3.2 (1988), 89–104.

Killy 8, 191–193.

Kosch 10, 1225–1239.

Lorenzen, Brigitte: Justus Möser's *Patriotische Phantasien* – Studien zur Erzählhaltung. Göttingen 1956.

Martus, Steffen: Staatskunst: die Politik der Form im Kontext der Gallophobie bei Goethe, Möser und Herder, in: Gallophobie im 18. Jahrhundert. Akten der Fachtagung vom 2./3. Mai 2002 am Forschungszentrum Europäische Aufklärung. Hg. v. Jens Häseler u. Albert Meier. Berlin 2005, 89–122.

Patriotische Phantasien. Justus Möser 1720–1794. Aufklärer in der Ständegesellschaft. Ausstellung anlässlich des 200. Todesjahres Justus Möser. Bramsche 1994.

Rudersdorf, Manfred: *Das Glück der Bettler*. Justus Möser und die Welt der Armen. Mentalität und soziale Frage im Fürstbistum Osnabrück zwischen Aufklärung und Säkularisation. Münster 1995.

Schmidt, Wolff A. von: Justus Möser, Advokat eines historisch-organischen und partikularistischen Kulturbewußtseins, in: Autoren damals und heute. Literaturgeschichtliche Beispiele veränderter Wirkungshorizonte. Hg. v. Gerhard P. Knapp. Amsterdam u. a. 1991, 7–28.

Sheldon, William F.: Möser, Justus, in: NDB 17 (1994), 687–689.

Stauf, Renate: Justus Möser's Konzept einer deutschen Nationalidentität. Mit einem Ausblick auf Goethe. Tübingen 1991.

Welker, Karl H.L.: *Osnabrückische Geschichte, Landtagspropositionen, Patriotische Phantasien*. Eine Auswahl aus Möser's Werken, in: Justus Möser: Politische und juristische Schriften. Hg. v. Karl H.L. Welker. München 2001, 365–381.

Woesler, Winfried: Justus Möser's *Patriotische Phantasien*, in: Textsorten deutscher Prosa vom 12./13. bis 18. Jahrhundert und ihre Merkmale. Hg. v. Franz Simmler. Bern u. a. 2002, 643–662.

Nikola Roßbach

Physiognomische Fragmente, zur Beförderung der Menschenkenntniß und Menschenliebe

V: Johann Caspar Lavater

E: ca. 1775–1778

D: Leipzig u. Winterthur 1775–1778

Johann Caspar Lavaters *Physiognomische Fragmente, zur Beförderung der Menschenkenntniß und Menschenliebe* erschienen von 1775 bis 1778 auf Deutsch in vier prachtvollen Folianten als Zusammenarbeit der beiden Verlagshäuser Weidmanns Erben und Reich in Leipzig und Heinrich Steiner in Winterthur. Auf die erste Auflage in Deutsch folgten bis zu L.s Tod 1801 weitere in deutscher, französischer, holländischer und englischer Sprache (vgl. JCLW. Bibliographie, Nr. 274). Später wurden Ausgaben und Nachdrucke in Deutschland, England und Frankreich sowie in Amerika und Italien publiziert. Die überaus kostbaren, künstlerisch und drucktechnisch wertvollen Erstausgaben gehören wohl zu den schönsten Büchern des 18. Jh.s. Gestaltet wurden die zahlreichen Illustrationen von verschiedenen Zeichnern, Porträtisten und Malern wie Johann Heinrich Lips, Johann Rudolf Schellenberg, Georg Friedrich Schmoll, Daniel Nikolaus Chodowiecki und Christian von Mechel.

L. zeigt in der deutschen Erstausgabe auf über 1.500 Seiten in Text und Tafeln seine physiognomischen Überlegungen und sein Bemühen um die Etablierung der Physiognomik als empirische Wissenschaft. Dabei geht der Zürcher Pfarrer als der Aufklärung verpflichteter Philanthrop von der immanenten Göttlichkeit des Menschen und deren Sichtbarkeit auf dessen Gesicht aus. „Gott schuf den Menschen sich zum Bilde“ (Gen 1,27) ist denn auch das Motto der *Physiognomischen*

Fragmente, die in ihrer Wirkungsgeschichte weit über die Landes-, Sprach- und Zeitgrenzen hinausgingen und bis heute durch die Diskursivität der Thematik ihre Wirkung nicht verloren haben. L. prägte mit dem anthropologischen Geniediskurs und mit seiner sprachlich und stilistisch neu gestalteten Werkform in den *Physiognomischen Fragmenten* den SuD. Mit seiner zwischen Rationalismus und Empfindsamkeit stehenden Physiognomik schuf er im letzten Drittel des 18. Jh.s ein diesseitig orientiertes christliches Weltbild, das den von Gott geschaffenen in der Natur verankerten Menschen als Individuum ins Zentrum des Interesses rückte.

Am 3. 12. 1770 hielt L. einen Vortrag vor der Naturforschenden bzw. Ökonomischen Gesellschaft in Zürich unter dem Titel *Von der Physiognomik*. Wie häufig in L.s Werkgeschichte verlor sich sein Manuskript in den Händen von Freunden und Bekannten. So gelangte der Vortragstext über Umwege an Johann Georg Zimmermann (1728–1795), welcher denselben abschreiben ließ und mit seinen eigenen Anmerkungen versehen im *Hannoverschen Magazin* in drei Teilen anonym zur Publikation gab. Die Schrift wurde eifrig gelesen und diskutiert, sodass Zimmermann auf eigene Kosten das Manuskript 1772 bei Philipp Erasmus Reich (1717–1787) ohne eigene Anmerkungen unter dem Titel *Von der Physiognomik* drucken ließ. Zudem machte er persönlich auf L.s Schrift aufmerksam, indem er dieselbe an „verschiedene grosse Männer“ schickte, „um ihr Urtheil darüber anzuhören“. Durch deren „vereinte Stimmen“ sollte L. „allmählich auf den Gedanken“ gebracht werden, „daß es keine Sünde sey Gott in der Natur zu suchen!“ (JCLW 4, 534) L. selbst veranlasste die Publikation des zweiten Teils seines am 6. 5. 1771 gehaltenen Vortrags. Als „Skelet zu einem Entwurf einer Physiogno-

mik“ (ebd., 607) ließ er denselben ohne Zimmermanns Wissen bei Reich 1772 unter dem Titel *J.C. Lavater von der Physiognomik. Zweytes Stück, welches einen in allen Absichten sehr unvollkommenen Entwurf zu einem Werke von dieser Art enthält*, drucken, war jedoch enttäuscht über die nur zaghafte Resonanz seiner nun nicht mehr theoretisch, sondern konkret formulierten Ansätze zur Erstellung einer Physiognomik. Mit der Veröffentlichung der beiden Teile seiner Schrift *Von der Physiognomik* und der dadurch ausgelösten Diskussion um dieselben auch im dritten Band seines Werks *Aussichten in die Ewigkeit* erschien es L. als jungem Autor und Pfarrer nun aber etwas riskant, diese Thematik auch öffentlich in Publikationen weiter zu vertiefen. Da L. sich als Autor der *Aussichten in die Ewigkeit*, des *Geheimen Tagebuchs*, *Von einem Beobachter seiner Selbst*, der *Unveränderten Fragmente aus dem Tagebuche eines Beobachters seiner Selbst* und nun auch mit dem Werk *Von der Physiognomik* jedoch bereits mit in den Diskurs um die Frage nach der Bestimmung des Menschen eingemischt hatte, war das Interesse zahlreicher Gelehrter geweckt, mehr und Genaueres über diese seit Jahrhunderten in verschiedenster Ausführung publizierte Thematik um die Physiognomik zu erfahren. Deshalb unterbreitete L. im Juli 1773 dem in Leipzig tätigen Verleger Reich erste konkrete Vorschläge zur Publikation seines umfassenden Werks und schuf in teilweiser Zusammenarbeit mit Goethe, Herder, Zimmermann und Lenz von 1775 bis 1778 die vier Bände der *Physiognomischen Fragmente*.

Mit ‚Physiognomik‘ wird seit der Antike die Lehre bezeichnet, von äußeren Zeichen und Merkmalen auf seelische Eigenschaften zu schließen. Bis ins 18. Jh. finden sich zahlreiche Schriften namhafter Autoren wie Aristoteles (Pseudo-Artistoteles), Ptolemäus,

Roger Bacon, Pomponus Gauricus, Leonardo da Vinci, Giambattista Della Porta, Albertus Magnus, Paracelsus und Jacob Böhme zu dieser Thematik. Mit der Suche nach der Bestimmung des Menschen und dem damit verbundenen anthropologischen Interesse setzte im 18. Jh. nun eine eigentliche Renaissance dieser Lehre ein, die mit L.s Abhandlung *Von der Physiognomik* und dessen vierbändigem Werk, den *Physiognomischen Fragmenten*, ihren Höhepunkt erreichte. 1765 findet sich im zwölften Band der von Diderot (1713–1784) herausgegebenen renommierten *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers, par une Société de Gens de lettres* ein Artikel zur Physiognomie (Encyclopédie 12, 338). Der Verfasser dieses Artikels, Louis Chevalier de Jaucourt (1704–um 1780) nennt unter dem Stichwort ‚Physiognomie‘ die moralische (*morale*) und die eingebildete (*scienc. imagin.*) Physiognomie. Unter moralischer Physiognomie versteht de Jaucourt den Ausdruck des Charakters und des Temperamentes; die eingebildete Physiognomie lehre dagegen über die Gesichtslinien den Charakter, das Temperament und die Stimmung des Menschen. Der Autor bezeichnet die eingebildete Physiognomie jedoch als „science ridicule“ (JCLW 4, 527 f.), als lächerliche, nicht ernstzunehmende Wissenschaft, da die Seele seiner Meinung nach immateriell sei und daher auf dem Körper keine sichtbaren Spuren hinterlasse. L. wehrt sich im ersten Teil seiner Abhandlung *Von der Physiognomik* vehement gegen diese Definition von Physiognomie. Für ihn ist die Seele der göttliche Kern des Menschen, der sich über Tugend und Vernunft zu dessen Glückseligkeit im Dies- und im Jenseits entwickelt. Dass dieser Kern – der Charakter, die Anlage des Menschen – auch Ausdruck im Äußern, besonders im Gesicht des Menschen findet, ist für L.s Analogie-

verständnis selbstverständlich. So definiert er in seinem Vortrag *Von der Physiognomik* unter dem Titel *Was die Physiognomik heiße oder was diese Wissenschaft in sich begreife* Physiognomik als „die Wissenschaft, den Charakter (nicht die zufälligen Schicksale) des Menschen im weitläufigsten Verstande aus seinem Aeüßerlichen zu erkennen.“ Sie beinhalte alle Eigenschaften des Menschen in einem „completen Totalcharakter“. Diesen unterteilt er jedoch in den „physiologischen, den Temperamentscharakter, den medicinischen, den physischen, den intellectuellen, den moralischen, den habituellen, den Geschicklichkeitscharakter, den gesellschaftlichen oder umgänglichen, u.s.w.“ Physiognomik ist nach L.s Definition „die Wissenschaft, den Charakter (nicht die zufälligen Schicksale) des Menschen im weitläufigsten Verstande aus seinem Aeüßerlichen zu erkennen“. Unter Physiognomie versteht L. „alles Aeüßerliche an dem Körper des Menschen und den Bewegungen desselben, in sofern sich daraus etwas von dem Charakter des Menschen erkennen“ lasse. (Ebd., 554 f.)

Vom Gedanken ausgehend, dass die „Natur immer aus Einem in Eins“ arbeite, dass sie nicht, wie L. in einem Brief an Charles Bonnet (1720–1793) schreibt, Gesichtsteile zusammensetze „wie der Buchdrucker Buchstaben“ (Luginbühl-Weber 1997. Bd. 1, 137), formuliert L. im zweiten Fragment des ersten Bandes der *Physiognomischen Fragmente* unter dem Titel *Von der Physiognomik* erneut, jedoch nun differenzierter, was er unter Physiognomik als Wissenschaft und unter Physiognomie als Ausdruck verstehe: Physiognomik sei „die Fertigkeit durch das Aeüßerliche eines Menschen sein Innres zu erkennen“. Sie ist das Wissen und die Kenntnis „des Verhältnisses des Aeüßern mit dem Innern; der sichtbaren Oberfläche mit dem unsichtbaren Inhalt“;

damit impliziert sie im engeren Sinn „Kenntniß der Gesichtszüge und ihrer Bedeutung“. (Physiognomische Fragmente. Bd. 1, 13) Unter Physiognomie versteht L. „die Oberfläche des Menschen in Ruhe oder Bewegung, sey's nun im Urbild oder irgend einem Nachbilde“. (Ebd.)

Den ersten Band der *Physiognomischen Fragmente* widmete L. Markgraf Karl Friedrich von Baden (1728–1811). Die Titelvignette zeigt drei allegorische Gestalten vor physiognomischen Tafeln: die warnende Güte, die still prüfende Erfahrung und der Genius, der schaut, was ihm die Natur an Schönerm zeigt. Dies sind nach L. drei der wichtigsten Dinge, die es braucht, um Physiognomik als Wissenschaft lehren zu können. In seiner *Vorrede* geht er auf die zu erwartenden Schwierigkeiten ein, die mit der Publikation seines Werkes zu erwarten sind, erhofft sich jedoch, mit seinen *Physiognomischen Fragmenten* aus dem „tausendbuchstäbigen Alphabeth“ einige Buchstaben „zur Entziefierung der unwillkührlichen Natursprache im Antlitze, und dem ganzen Aeüßerlichen des Menschen“ (ebd., Vorwort [6]) zu liefern. In der *Zugabe zur Vorrede* eröffnet er Plan und Inhalt des Werks. Zudem erklärt er, dass er ganz bewusst nur *Fragmente* geschrieben habe, weil er nicht ein eigentliches System in seiner Vollkommenheit zeigen könne. Das *Fragment zur Einleitung* eröffnet ein Lobgedicht auf den Schöpfer über Himmel und Erde, der sich des Menschen angenommen hat. In der *Einleitung* zitiert L. unter dem Titel *Würde der menschlichen Natur* aus dem ersten Teil von Herders 1774 publizierter *Ältester Urkunde des Menschengeschlechts* und zeigt damit die Verbundenheit mit dessen Gedankengut. Den eigentlichen Auftakt zu den *Physiognomischen Fragmenten* macht das erste Fragment mit L.s Geständnis seiner immer noch geringen phy-

siognomischen Kenntnisse. Im Weiteren berichtet er, dass Zimmermann seine Begabung erkannt und seinen vor der Naturforschenden Gesellschaft in Zürich gehaltenen Vortrag gedruckt habe, wodurch er sich „auf einmal als Vertheidiger der Physiognomik in die offene Welt hineingestellt“ (ebd., 10) sah. Im zweiten Fragment definiert L. die Begriffe Physiognomik und Physiognomie generell und in den einzelnen Unterbereichen und zeigt im dritten Fragment Gründe für die Verachtung und Verspottung der Physiognomik auf. Das vierte Fragment zitiert aus literarischen Zeugnissen anderer Autoren wie Plinius d.Ä. (23/24–79), Cicero (106–43 v. Chr.), Ernesti (1733–1801), Haller (1708–1777), Wolff (1679–1754) und Gellert (1715–1769) sowie Johann Georg Sulzer (1720–1779), welcher im zweiten Teil seiner in vier Teilen von 1771 bis 1774 erschienenen *Allgemeinen Theorie der schönen Künste* festhält, dass wir die Seele im Körper sehen würden und aus diesem Grund sagen können, dass der Körper „das Bild der Seele“ (ebd., 28) sei, durch welchen sie sichtbar gemacht werde. Das fünfte Fragment ist der menschlichen Natur gewidmet, welche nach L. der „würdigste Gegenstand der Beobachtung“ (ebd., 33) sei. Im sechsten Fragment wird für die „Entdeckung und Beobachtung der Schönheiten und Vollkommenheiten der menschlichen Natur“ (ebd., 41) geworben; im siebten für die Wahrheit der Physiognomie. Das achte Fragment ist der Physiognomik als Wissenschaft gewidmet, die als empirische Wissenschaft den gleichen Anspruch auf Wissenschaft habe wie alle andern nicht-mathematisch orientierten Wissenschaften. Im neunten, sehr ausführlichen Fragment geht der Autor auf die Harmonie der moralischen und körperlichen Schönheit ein und untermauert seine Theorie mit einem weiteren Zitat aus Sulzers *Allgemeiner Theorie der schönen Künste*. (vgl.

ebd., 105–109) Mit diesem Fragment ruft L. etliche Kritiker wie Georg Christoph Lichtenberg (1742–1799) auf den Plan, die ablehnen, dass das, „was in der Seele vorgeht, seinen [festen] Ausdruck auf dem Angesichte“ (ebd., 60) habe, und sich vehement gegen L.s Kallagathie wehren, dass das Schöne oder Hässliche im Gesicht im richtigen und genauen Verhältnis zur Güte oder Bosheit der moralischen Beschaffenheit des Menschen stehe. Im zehnten und elften Fragment geht L. auf die scheinbaren Fehlschlüsse der Physiognomisten ein. Im zwölften Fragment berichtet er von der Leichtigkeit der Physiognomik, im 13. von deren Nutzen. Diesen sieht L. in der neuen Menschenkenntnis, die eine Quelle der feinsten und erhabensten Empfindungen sei: „Ein neues Auge, die tausendfältigen Ausdrücke der göttlichen Weisheit und Güte zu bemerken.“ (Ebd., 159) Das 14. Fragment zeigt den Schaden, den man mit der Physiognomik anrichten kann, das 15. die Beschaffenheit des Physiognomisten. Dieser müsse einen „wohlgebauten, wohlgestalteten und fein organisirten Körper und scharfe Sinne haben“ (ebd., 173), über einen scharfen Verstand und gute Sprachfähigkeiten verfügen, und sich vor allem selbst gut kennen. Wichtig sei zudem, dass der Physiognom auch die Zeichenkunst beherrsche, da die „Zeichnung die erste, die natürlichste, die sicherste Sprache der Physiognomik“ sei, „das beste Hilfsmittel für die Imagination.“ (Ebd., 175) Obwohl „alle Menschen in der Welt, die Augen und Ohren haben“, sich mit Physiognomik auseinandersetzen können, wird nach L. jedoch „unter zehntausenden nicht Einer ein guter Physiognomist“ (ebd., 170) werden. Das 16. Fragment zeigt einige bekannte Physiognomisten, das 17. *Physiognomische Uebungen zur Prüfung des eigenen physiognomischen Genies* (vgl. ebd., 185–266).

Den ersten Band beschließt L. mit seinem eigenen Porträt, das er den Lesern zur freien Beurteilung vorlegt und hofft, dass sein Gesicht physiognomisch nicht so beschaffen sei, dass er erröten werde vor dem, der sagte: „Richtet nicht, daß ihr nicht gerichtet werdet!“ (Ebd., 271) Im *Beschluß* kommt sein Freund und engster Mitarbeiter Goethe zu Wort, der im „Lied eines physiognomischen Zeichners“ (ebd., 272) mit seiner ganzen Sprachgewalt die Schöpfungskraft des vom Genie beseelten Dichters umsetzt und sich über die in der Natur gefundene Kraft neu in einer über das Gefühl definierten Freiheit des Geistes findet.

1776 erschien der zweite Band der *Physiognomischen Fragmente* ebenfalls in Zusammenarbeit mit Philipp Erasmus Reich in Leipzig und Heinrich Steiner in Winterthur. L. widmete diese 36 weiteren Fragmente Herzogin Louise von Weimar (1757–1830) in der Hoffnung, sie werde aus seinen Aufzeichnungen „Wahrheit, Nutzen und Vergnügen schöpfen“ (Physiognomische Fragmente. Bd. 2, Widmung [1]). In der *Einleitung* für das „erlauchte und erleuchtete Publikum“ betont er dann, dass er nicht fürs Publikum, sondern für den Menschen, den „Liebling Gottes“ schreibe, an welchem alles „Ausdruck, Wahrheit, Offenbarung“ sei.

Das erste Fragment handelt von der Bedeutung des oft dunkel und unbestimmten physiognomischen Gefühls, weswegen es wichtig sei, den physiognomischen Beobachtungsgeist über genaues Beobachten und physiognomisches Denken zu schulen (zweites Fragment). Im dritten Fragment geht L. von einer Grundphysiognomie aus, die in jedem Menschen stecke und welche, „so verdorben sie seyn mag, noch Menschheit – das ist, *Ebenbild der Gottheit*“ (ebd., 31) – sei. Das vierte Fragment zeigt das Verhältnis von

Menschenkenntnis und Menschenliebe. Im fünften Fragment kommt L. noch einmal auf die Einwände gegen die Physiognomik zu sprechen, die wie jede unmathematische Wissenschaft ihre „bloße schutzlose Seite habe“ (ebd., 41). Wie bereits im ersten Band beruft er sich auch hier auf die Analogie in der Natur, wo alles unter Gesetzen stehe und daher alles oder nichts Ursache und Wirkung sei. Im sechsten Fragment beantwortet L. die sieben wichtigsten Einwände gegen die Physiognomik und bestätigt seine Lehre mit Namen von bedeutenden Gelehrten und Herrschern der Zeit. Das siebte Fragment ist der Verstellung, Falschheit und Aufrichtigkeit gewidmet. Im achten Fragment kommt L. dann konkret auf Sokrates' „viehisch[e], wollüstig[e] und der Trunkenheit“ ergebene Anlagen zu sprechen, die „tausendmal wider die Wahrheit der Physiognomie“ angeführt wurden, und hält fest, dass kein Mensch weder moralisch gut und tugendhaft noch lasterhaft zur Welt komme, sondern dass ein jeder diese seine Anlagen, wie Sokrates es getan habe, durch Übung und Anstrengung unterdrücken und sein Leben im Sinne der Aufklärung selbst gestalten müsse (vgl. ebd., 64). In den weiteren Fragmenten äußert sich L. zur Porträtmalerei als solcher, zu den Urteilen über Porträts und zu Schattenrissen. Letztere scheinen L. zwar die schwächsten und leersten Darstellungen von einem menschlichen Gesicht zu sein, doch geben sie den getreuesten „Abdruck [...] der Natur“ (ebd., 90) wieder. Im zwölften Fragment zeigt L., was man alles aus Schattenrissen lesen könne, geht dann aber im 13. und 14. Fragment zu Tier- und Menschenschädeln über. Dabei stellt er fest, dass das Knochen- system immer das Fundament der Physiognomik sein müsse, sei es nun für die weichen Teile bestimmend oder aber von denselben bestimmt. Weitere Fragmente sind den

Affen (15. Fragment), schwachen und törichten Menschen (16. Fragment), „Thierischer Stumpfheit und Hornkraft“ (17. Fragment) und der zerstörten menschlichen Natur am Beispiel des Mörders Heinrich Julius Rüdgerodt gewidmet (18. Fragment). Im weiteren Verlauf fokussiert L. seine Beobachtungen auf Könige und Kaiser, Fürsten und Helden (19. bis 22. Fragment) und widmet auch ein Fragment dem bekannten philosophischen Bauern Jakob Gujer, genannt Kleinjogg (26. Fragment). Zwischen diese Fragmente mischt er Beobachtungen an Vogelköpfen, Kamelen, Dromedaren und Hunden, die er auch in den weiteren Fragmenten mit Bären, Faultieren, Wildschweinen, Elefanten, Rhinocerosen und allgemein wilden Tieren fortsetzt, dazwischen aber Fragmente den Künstlern Johann Cölla, Lips und Heinrich Pfenniger widmet (28. Fragment) und über sanfte, edle, gute, treue und zärtliche Charaktere (30. Fragment) und über die Helden der Vorzeit (32. Fragment) schreibt. Im 34. Fragment geht er auf die Physiognomien von Gelehrten und Denkern ein und beschließt diesen zweiten Band mit Beobachtungen zu religiösen Personen, Schwärmern, Theosophen und Sehern (36. Fragment) und einem dreiseitigen in Reime gebrachten *Beschluß* (vgl. ebd., 289 ff.).

Den dritten Band der *Physiognomischen Fragmente* widmete L. dem Landgrafen Friedrich Ludwig Wilhelm Christian von Hessen-Homburg (1748–1820). Die 111 Fragmente teilt er in zwölf Abschnitte ein, die je eine Thematik behandeln. Zentrum dieses Bandes ist der neunte Abschnitt mit L.s physiognomischen Überlegungen zum Dichter, der Maler und Musiker zugleich sei und damit zum „*Prophet der Schöpfung und der Fürscheidung Gottes*“ (Physiognomische Fragmente. Bd. 3, 207) wird. Als personifizierte Approximation an dieses Dichterideal zeigt L. im sechsten

Fragment dieses neunten Abschnitts vier Stiche von Goethe und nimmt mit deren Analyse eine erste Definition von Genie vorweg. Im Freundschaftskult und in der Zuneigung zum Dichterfreund Goethe wird der Begriff des Dichtergenies geprägt. Genie, ganzes, wahres Genie muss Herz haben, denn „nicht hoher Verstand allein; nicht Imagination allein; nicht beyde zusammen machen Genie – Liebe! Liebe! Liebe ist die Seele des Genies.“ (Ebd., 223) Die Diskussion um die Begriffe Genie und Talent klammert L. hier noch weitgehend aus, um sie im letzten Band der *Physiognomischen Fragmente* und im Briefwechsel mit dem Dichterpoeten später ausführlich zu führen.

In den vorgängigen Abschnitten dieses dritten Bandes geht L. erneut auf die Einwände gegen die Physiognomik ein und bringt neue und verstärkte Argumente für seine Wissenschaft. So wiederholt er, dass sich das Unsichtbare am Menschen in seinem sichtbaren Äußern zeige, wie dies der Schöpfer in der Schöpfung getan habe (erster Abschnitt, drittes Fragment). Er beschreibt 20 Silhouetten von Liebenden und Geliebten, unter welchen sich auch sein eigenes Porträt befindet (vgl. ebd., 36) und stellt anschließend fest, dass selbst „die beste Copie, ihrer Natur nach“ (ebd., 45) diese nicht zu erreichen vermöge. Über griechische Gesichter wird geschrieben und dabei aus Winckelmanns *Geschichte der Natur* zitiert (fünftes Fragment), über Raffael als „ein apostolischer“ (ebd., 58) Mann und Maler, über verschiedenste Tiere und deren Teile, über Aristoteles' Physiognomik (ebd., 63f.), über den Charakter der Handschriften und über Hände. Diese setzt L. in direkte Verbindung mit dem Gesicht des Menschen, denn „je ähnlicher sich die Gesichter, desto ähnlicher die Hände“ (ebd., 103). Im Weiteren werden über einzelne Glieder des Körpers und

des Gesichtes physiognomische Urteile abgegeben, es werden jugendliche Gesichter und solche von Kindern analysiert und jenes von Christoph Kaufmann als einem „Jüngling der Mann ist“ und dessen „Gesicht voll Blick, voll Drang und Kraft“ sei (ebd., 158). Damit wird Kaufmann zum Genieapostel, der das Ideal des SuD vertritt: „Man kann, was man will; Man will, was man kann!“ (ebd., 161) Bildende Künstler sind nach L. „Nachahmer der Natur“ (ebd., 165); je mehr ein Künstler dieselbe bis zur Täuschung nachahmen könne, desto edler und geistiger sei seine Kunst. Im achten Abschnitt geht er von den bildenden Künstlern zu den Musikern über und stellt in seinen allgemeinen Betrachtungen fest, dass der Maler mehr Sinn für die Einheit des Momentes, der Musiker mehr für „die Succession“ (ebd., 195) haben müsse. In Beispielen führt er Niccolò Jommelli, Carl Philipp Emanuel Bach und Philipp Christoph Kayser („Porträt im Profil. K.“, ebd., 202) an; Letzteren sieht er als *das* musikalische Genie, welches versteht, den poetischen Geist mit der Empfindsamkeit und der reinen wahren Natur zu verbinden (vgl. Caflisch-Schnetzler 2007, 124). Unter dem Stichwort „Religiose“ (ebd., [227]) kommt der Zürcher Pfarrer im zehnten Abschnitt auf Tugend und Religion zu sprechen, wobei die Tugend für die gegenwärtige oder sichtbare Welt bestimmt sei, man unter Religion im Allgemeinen dagegen den Glauben oder die „Vergegenwärtigung unsichtbarer höherer Dinge, wie wenn sie sichtbar wären“ (ebd., 230), verstehe. Im elften Abschnitt analysiert L. unter dem Stichwort *Frauenspersonen* verschiedene Frauenporträts und stellt dabei fest, dass Frauen „zarter, feiner, reizbarer, empfindsamer, bildsamer, leitsamer, zum Leiden“ (ebd., 294) gebildete Wesen als Männer seien und weniger zum Denken als zum Empfinden gemacht. Nachdem er im letzten

Abschnitt verschiedenste Porträts zeigt, beschließt L. diesen Band mit der Feststellung, dass obwohl er es so ordentlich wie möglich versucht habe, seine physiognomischen Beobachtungen und Empfindungen noch nicht systematisch zusammengestellt seien, da die Physiognomik dazu „lange noch nicht gereifet“ (ebd., 354) sei.

Den letzten und umfangreichsten Band der *Physiognomischen Fragmente* widmete L. dem Fürstenpaar Louise (1750–1811) und Franz von Anhalt-Dessau (1740–1817). In der *Vorrede* geht L. erneut auf die Bedeutung und die Kritik an der Physiognomik ein und zitiert im ersten der zehn Abschnitte auch gleich aus Lichtenbergs Polemik *Über Physiognomik, wider die Physiognomen*, welche als *Abhandlung über Physiognomik, im Göttinger Taschenkalender aufs Jahr 1778* (Physiognomische Fragmente. Bd. 4, 3 ff.) erschienen war. L. stimmt Lichtenbergs Meinung einer Unterteilung zwischen Physiognomik und Pathognomik als Semiotik der Affekte zu, verteidigt seine eigene Lehre von der Physiognomik jedoch unter dem Wahrheits-, Nützlichkeits- und Glückseligkeitsaspekt, der zur Menschenkenntnis und damit auch zur Menschenliebe führe (vgl. ebd., 5). Auf Lichtenbergs Kritik, dass nicht einzig das, was der „Mensch könnte geworden seyn“, interessant sei, sondern mehr jenes, „was er ist“, entgegnet L. sowohl mit seinem Analogie- als auch mit seinem Entwicklungsverständnis (ebd., 33). Im zweiten Fragment geht L. selbst auf die Begriffe Physiognomik und Pathognomik ein, wobei er Physiognomik als Wurzel, Stamm und Boden sieht, woraus und worauf die Pathognomik wachse. So ist Physiognomik die „Summe der Capittalkraft“, das, was der Mensch „seyn und nicht seyn kann“ (ebd., 39).

Im zehnten Fragment setzt sich L. erneut und vertieft mit dem Geniediskurs aus-

einander. Für ihn bedeutet Genie als Genius die nicht nachzuahmende göttliche Ur- und Schöpfungskraft, die sich nur in wenigen Individuen zeige. Er unterscheidet deutlich und für den SuD zentral zwischen Genie-*haben* und Genie-*sein*. Beim Ersteren wird dem Genie durch ein „unsichtbares Wesen höherer Art diktirt oder angegeben“; ist man „selbst ein Wesen höherer Art“, so ist man „Genie – propior Deus“ (ebd., 80 f.).

Die Frage, was Genie sei, unterstützt L. in den *Physiognomischen Fragmenten* vorerst durch ein Rousseau-Zitat, wonach der junge Künstler nicht nach dem Genie in sich suchen solle, wenn er es selbst nicht empfinde („Ne cherchés point, jeune artiste, ce que c’est que le Genie. En as-tu: tu le sens en toi-même. N’en as-tu pas: tu ne le connoîtras j’amaîs“, ebd., 80). Im Folgenden definiert er auf mehreren Seiten den Begriff Genie (vgl. ebd., 80–83) und nimmt damit den Genie-Talent-Diskurs vorweg, welchen er 1780 im Briefwechsel mit Goethe anhand von Christoph Martin Wielands (1733–1813) *Oberon* (1780) und Goethes *Götz von Berlichingen* (1773) aufnimmt (vgl. Caflisch-Schnetzler 2007, 125–128).

In den weiteren Abschnitten bestätigt L. das bereits Gesagte und zeigt an Beispielen, wie man die Physiognomik umsetzen könne. Dabei steht ihm immer wieder der Satz vor Augen, dass Gott und die Natur nichts zusammenflicken, dass alles in einer Analogie voneinander abhängt und diese Abhängigkeit zur Wahrheit führe und damit der Menschheit nütze. Nationalphysiognomien werden im Allgemeinen und jene der Zürcher im Besonderen bestimmt (fünfter Abschnitt) und die vier Temperamente analysiert (sechster Abschnitt). Über die Geistesfähigkeiten schreibt L. ebenso wie über den Gemütscharakter und die Leidenschaften (siebter und achter Abschnitt). Den neunten Abschnitt bestimmen

die Apostel- und Christusgesichter, den zehnten und letzten „Vermischtes“ (ebd., 456 ff.) zur Physiognomik, welches er in einer Fortsetzung an den Grafen Thun in Wien richtet. Zum Schluss listet L. auf, was alles in seinen *Physiognomischen Fragmenten* noch fehle und was er als weiter Wünschenswertes ansehe. Darunter fällt u. a. ein physiognomisches Wörterbuch, eine Talent-Physiognomie, etwas über die Physiognomik der Dichter, eine Pantomimik oder Gebärdenlehre und moralische Regeln und Gebete für verschiedene Klassen von Gesichtern. Den eigentlichen Wert seiner *Physiognomischen Fragmente* sieht L. im *Beschluß* (vgl. ebd., 488 ff.) darin, dass er „nichts *blindlings nachgeschriebenen*, sondern alles, richtig nun, oder unrichtig – gut oder schlecht – alles *selbst durchgedacht*“ und alles so geschrieben habe, wie es ihm „*Wahrheit* war, und wie ich glaubte, *nützliche Wahrheit*“ zu verbreiten (ebd., 488).

Mit dieser Aussage stellte sich L. in die Tradition der Aufklärung, welche den Menschen über Wissen und Vernunft zur Wahrheit und Glückseligkeit führt. Die Physiognomik als Wissenschaft in L.s Verständnis soll nützlich sein und die Willkürlichkeit abstreifen, um das dahinterliegende „Authentische“ (Gray 1994, 172) mit absoluter Unfehlbarkeit bloßzulegen. Den physiognomischen Urtext wollte bereits Wolff in seinem Werk sichtbar machen, indem er Physiognomik auf den Ausdruck der natürlichen Anlagen des Menschen eingrenzte und damit L.s „Urform des Menschen“ (*Physiognomische Fragmente*. Bd. 4, 32) vorwegnahm. Mit der Festlegung auf die dem Menschen im Kern gegebene Form versuchte L. im Sinne der Aufklärung, der bis dahin den Wahrsagekünsten und der *Science ridicule* zugeordneten Physiognomik eine wissenschaftlich nachvollziehbare Grundlage zu schaffen. Der Determinismus

auf diese Urform wie auch die Kalokagathie zwischen moralischer und physischer Schönheit riefen jedoch zahlreiche Kritiker wie Lichtenberg auf den Plan, welcher in L.s Version der Physiognomik nicht nur den freien Willen und die Autonomie des Menschen gefährdet sah, sondern auch des Menschen Änderungsfähigkeit und sein Streben nach Perfektibilität (vgl. Gray 1994, 173). L. begegnete dieser Kritik, indem er sie in den vierten Band der *Physiognomischen Fragmente* aufnahm und seinem Verständnis von Physiognomik und Pathognomik entgegensetzte sowie die Göttlichkeit und moralische Entwicklung des Menschen hervorhob.

Die Inkohärenz, die mit jedem Band zunimmt und dabei das ursprünglich angestrebte Ziel einer Wissenschaft verwischt, wurde bereits für Zeitgenossen wie Goethe evident, sodass sich dieser zwar nicht von der Physiognomik als solcher, jedoch von L.s beschreibender und immer stärker christlich zentrierter Art abwandte.

Unter den zahlreichen Reaktionen, die nach dem Erscheinen der Schrift *Von der Physiognomik* und der *Physiognomischen Fragmente* erschienen, herrschte zumeist einhellige Begeisterung über L.s neue Sprachform und Empfindsamkeit und dessen Grundidee der Anschaulichkeit Gottes im Menschen, welche im Geniediskurs gipfelt. So sprach man auf der einen Seite von einem der wenigen deutschen Originalwerke, von einem „Denkmal der Schöpfungskraft des Genies“, die „unserm Jahrhundert zur Zierde“ werde und mehr als Newtons (1642–1727) oder Leibnizens (1646–1716) Werke an Neuem enthalte. (Siegrist 1992, 388) Zwar wurde der Reichtum und die Originalität der Sprache nicht nur gelobt, doch sah man – wie Wieland in seiner Rezension im *Teutschen Merkur* schrieb –, dass in diesem Werk „bey einer so feurigen

Einbildungskraft, bey solcher Wärme des Herzens, bey einem so hohen Grade des Dichter-Genies, ein so tiefspähender Blick – ins Innere der Natur, ein so ruhiger Beobachtungsggeist, eine so feine haarscharfe Unterscheidungs-Fertigkeit“ (JCLW 4, 541) herrsche. Die meisten Rezensenten sahen L.s Bemühung um die Etablierung der Physiognomik auch als Wissenschaft und lobten den idealistischen Grundzug. Die Problematik um die Physiognomik und deren Popularisierung als Modewissenschaft wurde jedoch durchaus erkannt. Dies betonten vor allem die Kritiker Lichtenberg und Johann Karl August Musäus; Schiller und Kant überzogen L.s Werk mit scharfer Kritik und polemischer Ablehnung.

Was die Rezeption der *Physiognomischen Fragmente* anbelangt, so zeigen die zahlreichen Ausgaben auch nach L.s Tod deren außerordentliche Wirkungsgeschichte. Die von L. intendierten Übersetzungen sind zumeist neu konzipierte und arrangierte Ausgaben, was L. nicht nur zeitlich sehr in Anspruch nahm, sondern auch in große finanzielle Schwierigkeiten brachte, da er mehrere Künstler in ständigem Auftrag beschäftigte. In zahlreichen dichterischen und künstlerischen Werken vor allem des 19. Jh.s finden sich in der Folge direkte Anwendungen von L.s Physiognomik. Durch die Betonung von Gefühl und Empfindsamkeit und mit seiner Fokussierung auf die Individualität verlieh L. auch der Romantik und dem Frühidealismus wichtige Impulse. Die bedenklichen Passagen in den *Physiognomischen Fragmenten* wie jene über die forensische Physiognomik und über die Phrenologie zeigen die Verbindung zu Peter Camper und in der Folge zu Franz Joseph Gall und Cesare Lombroso. So bestimmten denn auch zumeist die negativen Stimmen die Rezeption, die in der Folge L.s

naives Verständnis um sein Bemühen zur Etablierung der Physiognomik als Wissenschaft hervorhoben und diese fälschlicherweise z. T. in einen direkten Zusammenhang mit der Eugenik des Hitler-Regimes stellten.

L.s Physiognomik steht in einer Tradition, die sich seit der Antike um die Erkenntnis einer Verbindung des Innern mit dem Äußern bemüht. In seinem Werk griff der Zürcher Pfarrer das Gedankengut der Zeit auf und versuchte, seine Lehre vom göttlich sichtbaren Kern des Menschen auf eine wissenschaftlich vertretbare Basis zu stellen. In Zusammenarbeit mit Goethe, Herder, Lenz, Zimmermann und anderen mehr schuf er die vier Bände der *Physiognomischen Fragmente*. Auf dem Gedankengut der Aufklärung basierend zeigen sie anhand von L.s Analogieverständnis und seiner Christologie die Anlagen des Menschen als Individuum auf dessen sichtbarem Äußern. Obwohl wegen ihrer Thematik stark kritisiert, prägten die *Physiognomischen Fragmente* dennoch mit ihrer Binnenkritik an den strengen Formen der Aufklärung und ihrer Dynamisierung in Begriff und Sprache und mit ihrem Geniediskurs die Epoche des SuD wesentlich mit.

Werke

Lavater, Johann Caspar: *Physiognomische Fragmente, zur Beförderung der Menschenkenntniß und Menschenliebe*. 4 Bde. Leipzig u. a., 1775–1778. – *Ausgewählte Werke in historisch-kritischer Ausgabe* (= JCLW). Bd. 2: *Aussichten in die Ewigkeit 1768–1773/1778*. Hg. v. Ursula Caflisch-Schnetzler. Zürich 2001; Bd. 4: *Werke 1771–1773*. Hg. v. Ursula Caflisch-Schnetzler. Zürich 2009; *Ergänzungsband: Bibliographie der Werke Lavaters. Verzeichnis der zu seinen Lebzeiten im Druck erschienenen Schriften*. Hg. v. Horst Weigelt u. Niklaus Landolt. Zürich 2001. – Johann Caspar Lavater Studien (= JCLSt). Bd. 1: *Im Lichte Lavaters. Lektüren zum 200. Todestag*. Hg. v. Ulrich Stadler u. Karl Pestalozzi. Zürich 2003. – *Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Men-*

schenkenntnis und Menschenliebe. Eine Auswahl mit 101 Abbildungen. Hg. v. Christoph Siegrist. Stuttgart 1992.

Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers, par une Société de Gens de lettres. Mis en ordre et publié par Diderot. 17 Tomes. Paris 1751–1765.

Forschung

Blankenburg, Martin: Physiognomik, Physiognomie, in: Historisches Wörterbuch der Philosophie. Bd. 7. Hg. v. Joachim Ritter u. Karlfried Gründer. Basel 1989, 955–963.

Blankenburg, Martin: Wandlung und Wirkung in der Physiognomik: Versuch einer Spurensicherung, in: Das Antlitz Gottes im Antlitz des Menschen. Zugänge zu Johann Kaspar Lavater. Hg. v. Karl Pestalozzi u. Horst Weigelt. Göttingen 1994, 179–213.

Caflisch-Schnetzler, Ursula: Genie und Individuum. Die Beziehung zwischen Philipp Christoph Kayser und Johann Caspar Lavater, gespiegelt am Genie-Gedanken der *Physiognomischen Fragmente*, in: Philipp Christoph Kayser (1755–1823): Komponist, Schriftsteller, Pädagoge, Jugendfreund Goethes. Hg. v. Gabriele Busch-Salmen. Hildesheim 2007, 117–138.

Gray, Richard T.: Aufklärung und Anti-Aufklärung: Wissenschaftlichkeit und Zeichenbegriff in Lavaters *Physiognomik*, in: Das Antlitz Gottes im Antlitz des Menschen. Zugänge zu Johann Kaspar Lavater. Hg. v. Karl Pestalozzi u. Horst Weigelt. Göttingen 1994, 166–178.

Groddeck, Wolfram u. Ulrich Stadler (Hg.): Physiognomie und Pathognomie. Zur literarischen Darstellung von Individualität. Berlin u. a. 1994.

Luginbühl-Weber, Gisela: Johann Kaspar Lavater – Charles Bonnet – Jacob Bennelle: Briefe 1768–1790. Ein Forschungsbeitrag zur Aufklärung in der Schweiz. 2 Bde. Bern 1997.

Mraz, Gerda u. Uwe Schögl (Hg.): Das Kunstkabinett des Johann Caspar Lavater. Wien 1999.

Ohage, August: Von Lessings *Wust* zu einer Wissenschaftsgeschichte der Physiognomik im 18. Jahrhundert, in: Lessing Yearbook 21 (1989), 55–87.

Ohage, August: Über *Raserei für Physiognomik in Niedersachsen* im Jahre 1777. Zur frühen Rezeption von Lavaters *Physiognomischen Fragmenten*, in: Das Antlitz Gottes im Antlitz des Menschen. Zugänge zu

Johann Kaspar Lavater. Hg. v. Karl Pestalozzi u. Horst Weigelt. Göttingen 1994, 233–242.

Ohage, August: Zimmermanns Anteil an Lavaters *Physiognomischen Fragmenten*, in: Johann Georg Zimmermann königlich großbritannischer Leibarzt (1728–1795). Hg. v. Hans Peter Schramm. Wiesbaden 1998, 109–122.

Pestalozzi, Karl: Physiognomische Methodik, in: Germanistik aus interkultureller Perspektive. En Hommage à Gonthier-Louis Fink. Hg. v. Adrien Finck u. Gertrud Gréciano. Straßburg 1988, 137–153.

Pestalozzi, Karl u. Horst Weigelt (Hg.): Das Antlitz Gottes im Antlitz des Menschen. Zugänge zu Johann Kaspar Lavater. Göttingen 1994.

Schmölders, Claudia: Das Vorurteil im Leibe. Eine Einführung in die Physiognomik. Berlin 1995 (vgl. hier auch die Textquellen: 242–262).

Weigelt, Horst: Johann Kaspar Lavater. Leben, Werk und Wirkung. Göttingen 1991.

Wysling, Hans: Die Literatur (Johann Caspar Lavater), in: Zürich im 18. Jahrhundert. Hg. v. Hans Wysling. Zürich 1983, 170–188.

www.lavater.com

Ursula Caflisch-Schnetzler

Plimplamplasko, der hohe Geist (heut Genie)

V: Friedrich Maximilian Klinger, Johann Caspar Lavater u. Jakob Sarasin

E: 1780

D: Basel 1780

Dieses gegen Ende der SuD-Periode anonym erschienene Werk ist im Frühsommer 1780 entstanden. Es wurde bei Thurneysen in Basel zum Druck gegeben, allerdings ohne Angabe von Ort und Verlag. Der vollständige Titel lautet *Plimplamplasko, der hohe Geist (heut Genie). Eine Handschrift aus den Zeiten Knipperdollings und Doctor Martin Luthers. Zum Druk befördert von einem Dilettanten der Wahrheit; und mit Kupfern geziert von einem Dilettanten der Kunst*. Die Hauptfigur Plim-

plamplasko verdankt ihren Namen einer Wort-schöpfung, die Rieger zufolge eine satirisch überformte Spielart des aus dem Schweizerischen stammenden Worts ‚plampen‘ sein könnte, womit ursprünglich etwa wanken und schwanken bezeichnet wurde und das in dieser Form ‚umherziehen‘ bedeuten mag (vgl. Rieger 1880, 350). Mit Knipperdolling (ca. 1495–1536) und Luther (1483–1546) wird auf Personen mit teils radikalen konfessionellen Anliegen verwiesen, und gemeinsam mit der Benennung des Dilettanten der Wahrheit und der Kunst lässt sich zunächst vermuten, dass hier ein Konzept mitsamt seinem prototypischen Vertreter der Vergangenheit anheimgegeben werden soll, das sich offenbar selbst überlebt hat.

Als Verfasser des dreißig Kapitel umfassenden Büchleins gelten Klinger, Lavater und Sarasin (1742–1802). Dass auch Pfeffel (1736–1809) als Autor beteiligt gewesen sein soll, gilt inzwischen als widerlegt (vgl. Pfaff 1966, XIV). Auch die Frage, wem welche Textpassagen zugeordnet werden können, ist inzwischen geklärt. Rieger war der Meinung, dass nur K. und S. als Autoren beteiligt gewesen seien und L. sich des Schreibens enthalten habe (vgl. Rieger 1880, 348). Pfaff hingegen konnte anhand eines Briefes von K. zeigen, dass L. das zehnte und einen Teil des elften Kapitels verfasst hat (vgl. Pfaff 1966, XVII). Konsens bestand von Anfang an darin, dass der erste Teil des kleinen Werks auf S.s Konto geht, während der zweite Teil K. zugeschrieben wird, der aber anscheinend nachträglich im gesamten Text Änderungen vorgenommen hat (vgl. Löwenthal 1918, 294 ff.).

K. hielt sich im Frühjahr 1780 noch immer bei Johann Georg Schlosser in Emmendingen auf und war auf der Suche nach einer Anstellung in militärischen Diensten. Dank Schlossers Bemühungen erhielt er ein Ange-

bot des späteren Herzogs Friedrich Eugen von Württemberg (1732–1797), der in Montbéliard residierte, eine solche in Russland anzunehmen, wo seine Tochter lebte, die mit dem russischen Thronfolger Paul verheiratet war. Er bat K. aber, sich in die Nähe zu begeben, damit der Kontakt erleichtert würde. Daher schrieb Schlosser seinem Freund S., der mit seiner Familie in Basel lebte, er möge dem sich in Geldnöten befindenden K. ein günstiges Quartier verschaffen (vgl. Rieger 1880, 341 f.). S. stammte aus einer wohlhabenden Familie, die in Basel eine Seidenbandfabrik unterhielt, und sein am Hang gelegenes Haus galt als „Begegnungsstätte der Vertreter der Aufklärung sowie zeitgenöss. literar. Strömungen“ (Killy 10, 201). Zudem besaß er eine kleine Gastwirtschaft im nahe gelegenen Pratteln, wo er K. unterbrachte. K. übersiedelte Ende Mai dorthin, im Juli hielt sich auch L. dort auf. In dieser Zeit entstand nach einem gemeinsamen Spaziergang ein gleichnamiges Schriftstück *Der Spaziergang in Pratteln* (Abdruck bei Rieger 1880, 344 ff.), das alle drei Autoren zusammen im burlesken Stil verfasst hatten, und hier kam es auch zu der Idee, ein weiteres Projekt, den *Plimplamplasko*, folgen zu lassen. Den Anlass, diesem einen satirischen Anstrich zu geben, noch dazu im Stil des rückständigen und zum Teil grausamen 16. Jh.s, lieferte Christoph Kaufmann, der ‚Genieapostel‘ und „der Scharlatan“, der „ein Jahr fünf lang das literarische Deutschland von Straßburg über Weimar bis Königsberg durch sein genialisch übersteigertes Gehabe fasziniert [hatte], ohne daß er seine Überlegenheit je durch die geringste Leistung belegt hätte.“ (Pfaff 1966, XV) Und ausgerechnet er drängte offenbar K. dazu, sein Schauspiel *Der Wirrwarr in Sturm und Drang* (1777) umzubenennen „und verewigte mit dieser einen Schöpfung seine Hand in un-

serer Literaturgeschichte.“ (Rieger 1880, 163) Alle drei hatten einschlägige Erfahrungen mit Kaufmann gemacht. K. gab ihm die Schuld an seiner Entzweiung mit Goethe, L. hatte nach seinem Rückzug mit Invektiven seines einstigen Schützlings und Anhängers zu rechnen und S. hatte „einen Anlauf mit pietistischen Redensarten von ihm zu bestehn“ (ebd., 349).

Der Satire vorangestellt ist eine Vorbemerkung, in der der Leser darüber informiert wird, dass diese Geschichte nicht geschrieben wurde „ums Buch willen, als eitel Tand und Wahn, sondern der Sach wegen, die mich bissen hätt, und was mich beissen thut, das mögt ich zwar nit wieder beissen so arg, sondern nur ein wenig zwischen die Zähne nehmen [...]!“ (Plimplamplasko 1966, 5)

Erzählt wird die Geschichte von Plimplamplasko, dem bereits vor seiner Zeugung durch den Papst geweissagt wird, er werde ein „hoher Geist“ (ebd., 16) sein, und „einst herrschen wohl mit viel Macht, und [...] seyn ein groß Wunder“ (ebd.). Sein Vater, ein „Konterfeymacher“ (ebd., 7), bestaunt ihn bei der Geburt wegen seiner „wundersamen Größe“ (ebd., 31) und seiner Kraft (vgl. ebd.). Die Wahl des Namens fällt auf Plimplamplasko, weil – wie es im Text begründet wird – „in unsrer Sprach Plimplamplasko König und Herr, Prinz oder Sternenfürst, auch groß Schwanzstern“ (ebd., 34) bedeutet. Plimplamplasko, der bei seiner Taufe „dem Pfaff spuckt ins Gesicht“ (ebd., 35), sich auch im Schulalter „nicht schor um Zucht und Ordnung“ (ebd., 36) und „gar böß und unsaubere Streiche machte“ (ebd., 37), bekümmerte Vater und Mutter, und nachdem er beiden „Drek ins Gesicht schmieß“ (ebd., 39), wendeten sie sich besorgt an den Papst, der sie aber beruhigte und auf die „Infallibilität“ verwies und meinte, Plimplamplasko „beweist auch [!] sein Art den hohen Geist in allen Stücken“ (ebd., 40),

sie mögen ihn an die Akademie schicken und danach könne er zu ihm kommen (vgl. ebd., 41). Die Idee, einen Papst einzuführen, der alle Verfehlungen der besagten Person aufgrund einer verklärten Annahme einer außerordentlichen charakterlichen Größe verzeihe, ist Pfaff zufolge auf K. zurückzuführen. K. hatte in einem Brief an L. geschrieben, dass dem Papst schließlich in dieser Geschichte auch eine bedeutende Position zukomme (vgl. Pfaff 1966, IXX). Somit gab es auch für L. Gründe anzunehmen, dass in *Plimplamplasko* nicht nur Kaufmann, sondern auch er selbst satirisch dargestellt war. Und L. war einige Jahre zuvor, wie viele andere, Kaufmanns Blendwerk aufgegessen und „wurde zu seinem begeisterten Lobredner“ (Menges 1977, 348), der ihm im dritten Band seiner *Physiognomischen Fragmente* (1777) ein „Denkmal“ (ebd.) setzte. Allerdings kommt der Papst im weiteren Verlauf der Geschichte nicht mehr vor. Die Idee wird fallengelassen und an ihre Stelle treten ab dem zwölften Kapitel märchenhafte Elemente, die weitere Funktionen besitzen und die Aufgabe des Verbergens realer Bezüge und Personen auf andere Weise erfüllen.

Die folgenden beiden Kapitel, das zehnte und das elfte, unterscheiden sich im Sprachduktus von den vorangegangenen und enthalten mehr biblisches Vokabular (vgl. Plimplamplasko 1966, 46). Auch hier wird der Charakter des nun herangewachsenen jungen Mannes beschrieben, der als rücksichtslos und überheblich geschildert wird. Zudem käme es vor, dass er „allerley ausschwätze, verbreitete und untereinander hezte alle Leut“ (ebd., 46), des Weiteren „Lehr und Rath ungebethen“ (ebd., 47) verteile und mit schwächeren Freunden besonders hart ins Gericht ginge (vgl. ebd., 48 f.). In diesem Abschnitt des Werkes verdichten sich die Allusionen Kaufmann betreffend. So

wird einmal auf *Allerley gesammelt aus Reden und Handschriften großer und kleiner Männer* (1776) angespielt, das dieser gemeinsam mit seinem Freund Ehrmann (1749–1827) herausgegeben hatte. Ebenso ist mit Ehrmann jener schwache Freund bezeichnet, der nachher unter Kaufmanns Ungerechtigkeiten zu leiden hatte. Doch auch K. war, kurz bevor er Weimar Anfang Oktober 1776 verließ, nicht gut auf Kaufmann zu sprechen. Er vermutete Kaufmanns Intriganz als Grund dafür, dass Goethe zu K. auf Distanz ging; ein Umstand, der ihn viele Jahre beschäftigte. In einem Brief an Ernst Schleiermacher (1755–1844) von 1789 bittet er diesen darum, Goethe aufzusuchen und ihm zu sagen, dass Kaufmann unwahre Dinge über ihn erzählt habe und dass er sehr unter dem Verlust der Freundschaft zu Goethe leide (vgl. Rieger 1880, 171).

Die Kapitel zwölf bis dreißig sind in Feenmärchenmanier verfasst, enthalten also Anklänge an K.s *Orpheus*-Roman (1778–1780), mit dem er zuvor über zwei Jahre beschäftigt war. Geschildert wird, wie Plimplamplasko im Traum ein „hoher Genius“ (Plimplamplasko 1966, 55) erscheint und ihm rät, er solle in die Welt hinausziehen, um dort „mit seinem hohen Geist und mächtig Verstand zu wirken.“ (Ebd., 56) Er tut, wie ihm geheißen und trifft auf dem Weg eine „Faya“ (ebd., 56) in Gestalt eines „alten Mütterchens“ (ebd., 58). Diese zeigt ihm im Absatz ihres Schuhs, den sie beiseiteschiebt, das Bild der schönen Prinzessin Genia und teilt ihm mit, dass er der geeignete Bräutigam für selbige wäre, da diese einen Mann suche, der einen ebenso unendlichen hohen Geist habe wie sie selbst (vgl. ebd., 59). Um in ihm die Leidenschaft zu entfachen, derer ein hoher Geist bedürfe, legt sie ihm zudem „eine Gluth ins Herz“ (ebd., 62). Bis er zur Prinzessin kommt, muss er aber einige Abenteuer bestehen, die

Konkurrenz ausschalten und dem sanften, anmutigen „Puro Senso“ (ebd., 64) beide Flügel abschneiden, die sonst die Ländereien der Prinzessin bedecken. So trifft er zunächst auf einen Drachen des „Zauberer[s] Furifull“ (ebd., 68), den er bekämpfen muss, merkt aber, dass Furifulls Drachen zwar Feuer speit, er sich aber daran nicht verbrennt, weil Furi-full seine Drachen „hätt gemacht, aus faulen Pfaffen, bösen Nonnen, und gemeinen Autoren oder Bücher Schreibern.“ (Ebd., 69) Das Exemplar, gegen das Plimplamplasko kämpft und das er besiegt, war zuvor „ein Auctor, viel berühmt in der Feder und des Bücher Geschreibs, und stritt gar viel“ (ebd.). Obgleich Plimplamplasko um die Ungefährlichkeit der Situation weiß, hat er große Angst, und um den nötigen Mut für den scheinbaren Kampf aufzubringen, befiehlt er der Faya, ihn zuvor noch einmal das Bild der Prinzessin sehen zu lassen, die ihm diesen Wunsch lachend gewährt (vgl. ebd., 69).

In dieser Art geht es weiter, bis Plimplamplasko und die Faya schließlich am Schloss der Prinzessin Genia ankommen. Dort tut es Plimplamplasko nach all den bestandenen Abenteuern „drücken“ (ebd., 89) und Faya bringt ihn zum Privet. Darin findet er Bücher und Schriften und benutzt diese um sich „zu puzen die Posteriora“ (ebd., 92). Prinzessin Genia wünscht indessen Plimplamplasko zu sehen. Sie trifft auf Faya, die sie zu ihm bringt. So findet die erste Konversation im Privet statt und Prinzessin Genia „freut sich [...] als sie thät merken, daß Plimplamplasko all gemein Geister verbraucht hätt.“ (Ebd., 94) Um sie aber heiraten zu können, muss er weitere Proben bestehen. Erst nachdem er Puro Senso besiegt hat und dieser wie Prometheus an einen Felsen geschmiedet wird, kann er zurückkehren und Prinzessin Genia zur Frau nehmen. Sie planen, das Volk zu

„Kraftgeister[n]“ (ebd., 99) zu machen, und Plimplamplasko, jetzt König, ist auf der Suche nach einem Minister, der diese Pläne unterstützt. Er glaubt diesen in dem Küchenjungen gefunden zu haben, der ihm zu seiner Vermählung mit Prinzessin Genia eine kunstvoll gestaltete Pastete zubereitet hat. Sein Name ist Plim und um ihn zu ehren, verleiht ihm Plimplamplasko noch die Silbe „plamp“ und behält sich selbst lediglich das „Plasko“ vor (vgl. ebd., 125 ff.). Sie erlassen „Kraftgesaze“ (ebd., 135) und richten „Erziehungshäuser“ (ebd., 136) ein. Bald stellt sich jedoch heraus, dass jeder tut, „was ihm gelüftet, um recht hoch Geist zu seyn“ (ebd., 137). Es kommt einige Zeit später zur Rebellion gegen den König und schließlich bleibt dem Königspaar keine andere Wahl, als „durch die Hinterthür“ (ebd., 145) zu fliehen. Genia und Plimplamplasko suchen Zuflucht in einer Höhle im Wald, sind hungrig und Plimplamplasko beginnt, nach der Faya zu rufen. Als bald erscheint diese, aber diesmal als junge, schöne Frau, die sich als die „Faya des Fleisses, der Arbeitsamkeit und der Ordnung“ (ebd., 148) zu erkennen gibt. Sie teilt ihm mit, sie habe an ihm ein Exempel statuieren müssen, um „zu lehren die Narren und dumme Menschen, die sich thun überheben, und thun meinen sie wollen machen aus dem Mensch ein ander und grösser Ding als er ist und seyn kann“ (ebd., 147 f.). Sie berichtet ferner, dass ihr Bruder Puro Senso befreit worden sei und nun wieder seine Flügel und damit seinen sanftmütigen Geist über das Land breite. Genia und Plimplamplasko aber würden ins Land der Illyrier, einem öden Landstrich, gebracht und müssten dort selbst für ihr Wohlbefinden sorgen, arbeiten und sich ernähren (vgl. ebd., 148 ff.). Dann verlässt sie die beiden, und der Erzähler beschließt das Werk mit einer belehrenden Sentenz: „so hab ich geschrieben aus

Erfahrung an solch Narren diese Historiam zum Nuz der Menschen und zur Beßrung der Narren, das aber nit wird viel helfen, an dem der's ist.“ (Ebd., 151)

Der Eindruck, der sich nach der Lektüre des *Plimplamplasko* verfestigt, ist, dass sich die Intention der eingangs gegen eine bestimmte Person gemünzten Satire im Laufe des Stückes wandelt oder zumindest eine weitere hinzutritt. Am Ende scheint es weniger (nur) um die Läuterung der einen, bestimmten Person zu gehen, sondern genauso wird einer gemeinschaftlichen Ordnung das Wort geredet, in die deren Mitglieder sich fügen müssen und die ein stabiles Regierungssystem braucht, um zu funktionieren. Damit ist *Plimplamplasko* auch eine Absage an den Geniekult, der sich in der Gestalt des befreiten Puro Senso zeigt. Puro Senso versinnbildlicht den gesunden Menschenverstand oder auch eine friedvolle, an Menschlichkeit orientierte Lebensform, die das grundlegendste Element gesellschaftlichen Zusammenlebens darstellt. Die Brüche, die nicht nur in den verschiedenen Erzählstilen der Autoren sichtbar werden, sondern sich ebenso im Inhalt zeigen, bezeugen, dass das strukturelle und das inhaltliche Konzept entweder nur oberflächlich untereinander besprochen wurde oder in sehr kurzer Zeit entstanden ist. So sind die ersten zehn Kapitel in einem eher knappen, holzschnittartigen Duktus verfasst, während der Sprachfluss der Kapitel zehn und elf etwas geschmeidiger wirkt. Die erotischen Anspielungen, der burleske Humor und die derbe Komik in der Art der Narrenliteratur des 16. Jh.s, die den zweiten Teil der Satire auszeichnen, bezeugen dabei einmal mehr K.s dichterisches Geschick.

Tatsächlich scheint es unter den Autoren Differenzen gegeben zu haben. Nachdem L. Ende Juli Pratteln verlassen hatte, war auch

S. nicht mehr aktiv an der Niederschrift beteiligt gewesen. In einem Brief an L. Anfang August 1780 schreibt S., er habe genug von K.s „Impertinenz“. Ebenso sei ein „fataler Egoismus die Schnellfeder [...], womit er auf alles mit sich selbst genügender Verachtung drückt[e].“ (Zit. nach Langmesser 1899, 27) Auch jener Brief K.s an L., in dem er von dem Beitrag spricht, mit dem der ‚Papst‘ (also L.) zur Verklärung ‚besagter Person‘ (also Kaufmanns) beigetragen hat, dürfte diesen nicht wirklich erfreut haben.

Die satirischen Mittel, die in *Plimplamplasko* Anwendung finden, sind Übertreibungen, scharfe Kontrastierungen und der Einsatz märchenhafter Elemente, um die Bezüge zu realen Personen und Sachverhalten zu verschleiern. So könnte etwa mit dem Drachen, der „ein Auctor [war], viel berühmt in der Feder“, der häufig „stritt“ (Plimplamplasko 1966, 69) und gegen den Plimplamplasko kämpfen muss, der der Aufklärung zugeneigte Herausgeber der *Allgemeinen deutschen Bibliothek* Friedrich Nicolai (1733–1811) gemeint sein, der sich immer wieder gegen die SuD-Autoren und ihre Werke zu Wort meldete (vgl. Pfaff 1966, XXII f.). Was die Rezeption anbelangt, so wird *Plimplamplasko* zeitgenössisch als „Spottschrift gegen die schwindelköpfigen Dunse des gegenwärtigen Jahrzehnts“ betrachtet, „die so genannten Genies oder Kraftmänner, scheint der gerechte Unwille eines kalten Vernünftlers, das heißt, eines Mannes, der gesunden Menschenverstand gern bey Ehren erhalten möchte, erzeugt zu haben.“ (Musäus 1782, 229) In der wissenschaftlichen Rezeption des Werkes wird häufig darauf hingewiesen, dass die Satire eine Zäsur in K.s Werk bedeutet, die sein Jugendwerk beendet (vgl. Rieger 1880, 354; Hering 1966, 150; Martini 1977, 21 f.). Rieger weist darauf hin, dass *Plimplamplasko* für

K. durch die Kriegserfahrung weitaus mehr bedeutet habe „als Kaufmann, er ist ihm sein eignes genialisches Selbst, das er jetzt hinter und unter sich erblickt.“ (Rieger 1880, 354) Diese Ansicht wird in der gegenwärtigen Forschung geteilt (vgl. Poeplau 2012, 32).

Werke

[Klinger, Friedrich Maximilian, Johann Caspar Lavater u. Jakob Sarasin:] *Plimplamplasko, der hohe Geist (heut Genie)*. Eine Handschrift aus den Zeiten Knipperdollings und Doctor Martin Luthers. Zum Druck befördert von einem Dilettanten der Wahrheit; und mit Kupfern geziert von einem Dilettanten der Kunst (Vignette). o.O. [Basel] 1780. – *Plimplamplasko, der hohe Geist (heut Genie)*. Eine Handschrift aus den Zeiten Knipperdollings und Dr. Martin Luthers, 1780. Zürich 1899.

Klinger, Friedrich Maximilian: *Plimplamplasko der hohe Geist*. Faksimile-Druck nach der Ausgabe von 1780. Mit einem Nachwort v. Peter Pfaff. Heidelberg 1966. – *Sturm und Drang*. Ein Schauspiel. Mit einem Anhang zur Entstehungs- und Wirkungsgeschichte. Hg. v. Jörg-Ulrich Fechner. Stuttgart 1970 [u. ö.]. – *Sämtliche Werke*. Zwölf Teile in vier Bdn. Nachdruck der Ausgabe Stuttgart u. Tübingen 1842. Hildesheim u. a. 1976. – *Werke*. Historisch-kritische Gesamtausgabe. Hg. v. Sander L. Gilman, Georg Bangen, Edward P. Harris u. Ulrich Profitlich. 24 Bde. Tübingen 1978 ff.

[Ehrmann, Johann u. Christoph Kaufmann:] *Allerley gesammelt aus Reden und Handschriften großer und kleiner Männer: Herausgegeben von einem Reisenden*. E.U.K. Erstes Bändchen. Frankfurt a.M. u. a. 1776.

Lavater, Johann Caspar: *Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe*. Dritter Versuch. Leipzig u. Winterthur 1777.

Musäus, J.K.A.: Klinger, F.M. v.: *Plimplamplasko der hohe Geist (heut Genie)* [Rez.], in: *Allgemeine deutsche Bibliothek* 51 (1782), Nr. 1, 229–230.

Sulzer, Johann Georg: *Allgemeine Theorie der Schönen Künste* in einzeln, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter auf einander folgenden Artikeln abgehandelt. 2 Tle. Leipzig 1771 u. 1774.

Forschung

Düntzer, Heinrich: Christoph Kaufmann, der Apostel der Geniezeit und der Herrnhutische Arzt. Ein Lebensbild mit Benutzung von Kaufmanns Nachlaß. Leipzig 1882.

Hering, Christoph: Friedrich Maximilian Klinger. Der Weltmann als Dichter. Berlin 1966.

Killy 10, 201–202.

Langmesser, August: Jakob Sarasin, der Freund Lavaters, Lenzens, Klingers u. a. Ein Beitrag der Geschichte der Genieperiode. Mit einem Anhang: Ungedruckte Briefe und Plimplamlasko der hohe Geist. Zürich 1899.

Löwenthal, Fritz: Beiträge zur Entstehung und Würdigung der Satire *Plimplamlasko, der hohe Geist (heut Genie)*, in: Euphorion 22 (1918), 287–302.

Luserke, Matthias: Sturm und Drang. Autoren – Texte – Themen. Bibliographisch ergänzte Ausgabe. Stuttgart 2010.

Martini, Fritz: Friedrich Maximilian Klinger, in: ders.: Vom Sturm und Drang zur Gegenwart. Autorenporträts und Interpretationen. Ausgewählte Aufsätze (1965–1988). Hg. v. Helmut Kreuzer u. Karl Riha. Frankfurt a.M. 1990, 9–33.

Menges, Franz: Christoph Kaufmann, in: NDB 11 (1977), 347–349.

Pfaff, Peter: Nachwort, in: Friedrich Maximilian Klinger: Plimplamlasko der hohe Geist. Faksimile-Druck nach der Ausgabe von 1780. Heidelberg 1966, II–XXX. Poeplau, Anne: Selbstbehauptung und Tugendheroismus. Das dramatische Werk Friedrich Maximilian Klingers zwischen Sturm und Drang und Spätaufklärung. Würzburg 2012.

Rieger, Max: Klinger in der Sturm- und Drangperiode. Mit vielen Briefen. Darmstadt 1880.

Annette Ripper

Prinz Seidenwurm der Reformator oder die Kronkompetenten

V: Friedrich Maximilian Klinger

E: vermutlich 1779

D: Basel 1780

Diese, von Klinger *als moralisches Drama von Ali* untertitelte satirische Darstellung der Begebenheiten am Hofe des „hohen Monarchen von Teinina“ wurde wahrscheinlich im Sommer 1779 verfasst. Der Erstdruck erfolgte 1780 anonym bei Thurneysen in Basel und im selben Jahr wurde bei Legrand in Genf ein Sonderabdruck veröffentlicht (vgl. Pelzer 1978, 65). Das Drama in fünf Akten ist Bestandteil des letzten Bandes des insgesamt fünfbandigen *Orpheus*-Romans, dessen erste beiden Teile bereits 1778 von Thurneysen auf der Herbstmesse vorgestellt wurden (vgl. Rieger 1880, 247). Zur Zeit seiner Entstehung hielt K. sich bei Schlosser in Emmendingen auf, auf dessen kritische Auseinandersetzung mit Schlettweins (1731–1802) physiokratischer Nationalökonomie er im vierten Teil des Romans in Anspielungen Bezug nimmt (vgl. Pelzer 1978, 65). Was Form und Inhalt des Dramas anbelangt, so hält K. sich erwartungsgemäß nicht an die aristotelischen Einheiten von Handlung, Ort und Zeit, sondern die formale Einteilung in fünf Akte ist lediglich die grobe Struktur, durch die das Stück zusammengehalten wird. Die Akte bestehen aus einer unterschiedlich hohen Anzahl von Szenen und im fünften Akt verzichtet K. völlig auf die Szeneneinteilung. Um das Affekthafte, Authentische zu steigern, integriert K. gar ein fiktives Publikum, zu dem auch der König zählt, welcher den intrikaten Ereignissen auf der Bühne folgt, in denen sich dessen eigene Regierungspraktiken widerspiegeln und die er zwar mit Zwischenrufen

und Einwürfen quittiert, aber nicht wiedererkennt.

Der *Orpheus*-Roman war eine Auftragsarbeit, die K. zunächst unter dem Titel *Der Neue Orpheus* in Wielands (1733–1813) *Teutschem Merkur* zu veröffentlichen gedachte. Wieland hatte sich allerdings wenig interessiert gezeigt, die beiden Romanteile dort zu publizieren, da sie ihm zu anstößig waren (vgl. Rieger 1880, 242). Mit Thurneysen hingegen konnte K. sich auf die Zahlung von zehn Carolin pro Teil einigen, nach Rieger „Grund genug zu immer neuen Teilen“ (ebd., 304). Die Handlung des Romans, Rieger zufolge ein „Feenmärchen in der Manier des jüngeren Crebillon [!]“ (ebd., 242), handelt vom schönen und wohlhabenden jungen Prinzen Bambino, der, ähnlich der Hauptfigur in Crébillons (1707–1777) *L'Ecumeiro* (1735) durch einen Feenzauber seiner Manneskraft beraubt ist und sich von diesem Zauber erst lösen kann, wenn er eine Frau gefunden hat, die darum weiß und ihm trotzdem ihre Liebe schenkt. So begibt Bambino sich auf die Reise und auf die Suche, macht unterwegs allerhand Frauenbekanntschaften, lässt allerdings viele der Frauen enttäuscht zurück. K. stellt ihm als Gefährten den armen, hässlichen, aber gerissenen Ali an die Seite. Auf ihrer Reise gelangen sie u. a. an den Hof des großen Königs von Teinina. Dort kann Ali seinen Einfluss geltend machen, nicht nur, indem er mit Zuma, der Mätresse des Königs, eine Affäre beginnt und mit ihr ein Kind zeugt, das dieser für seinen eigenen Nachkommen hält, sondern auch, indem er sich als Memoiren- und Geschichtschreiber des Königs betätigt. So kommt es zu Beginn des fünften Teils des Romans zur Aufführung des von Ali verfassten, sogenannten moralischen Dramas *Prinz Seidenwurm*.

Hatte K. im *Orpheus* dem Motiv aus Crébillons *L'Ecumeiro* insgesamt eine „pikantere

Wendung im Sinne der Satire“ (ebd., 246) gegeben, indem er sich derb und heftig gegen „das Urbild der Empfindsamen, der kraftlosen Gefühlsmenschen und Schreiberlinge“ ausgesprochen hat, „gegen die der männliche Künstler, der leidenschaftliche starke Triebmensch gestellt wird“ (Hering 1966, 140 f.), so ist *Prinz Seidenwurm* gewissermaßen eine „Satire in der Satire“ (Pelzer 1978, 76), in der sich der satirische Blick des Autors auf die fragwürdigen Regierungspraktiken der Monarchen richtet und insbesondere auf den Aspekt Erb- versus Wahlmonarchie.

Dem Drama vorangestellt ist ein Prolog von Harlequin, eigentlich jenem jüngeren italienischen Pendant zur etwas derber gearteten Hanswurstfigur. Hatten beide, wenn auch auf unterschiedliche Art, u. a. die Funktion, den Figuren den Spiegel vorzuhalten und diese auf scherzhaft Weise auf ihre Unzulänglichkeiten aufmerksam zu machen, so kommt dem Harlequin in diesem vermeintlich moralischen Drama eine andere Rolle zu. Er ist weder komisch, noch daran interessiert, die gesellschaftlichen und politischen Missstände zu bessern, sondern nimmt selbst regen Anteil an den intriganten Verwicklungen, um die eigene Machtposition wieder zu festigen, die durch den Tod des Königs Caromasko Schaden genommen hat. Vormalis „Kammerheizer“ (Prinz Seidenwurm 1978, II/3), jetzt „philosophischer Kammer-Jäger“ (ebd.), wie er sich selbst nennt, ist er, wie er zudem verkündet, „der Deus movator, das Hauptrad der politischen Maschine von Trilinnik“ (Prolog). Sein Verhalten veranlasst seine Frau Colombine, den Verlust des alten Hanswurst zu beklagen, dessen Rolle sowohl ihr erster Mann als auch ihr Vater eingenommen hatten: „Lies alle großen Staats-Actionen, Tragödien und Schwenke, wirst immer finden, daß Hans-Wurst der einzige Mann ist, der

die Welt erleuchtete und amüsierte – Hm – Ja, freilich, man hat das Ding veredeln wollen und Harlequin, einen politischen, cultivierten Kopf draus gemacht, wie du zu meinem Ekel einer bist!“ (II/2)

Harlequins Ansinnen ist es, seine mutmaßliche Tochter Pedrilla mit Zed zu liieren, dem Bruder des erstgeborenen Prinzen Seidenwurm (und somit des nach dem Gesetz der Erbmonarchie rechtmäßigen Thronfolgers), und Zed auf den Thron zu verhelfen (vgl. II/1). Um das zu erreichen, instrumentalisiert er den Bettler Gleba, dessen Redetalent er dafür nutzen möchte, das Volk von der Abschaffung der Erbmonarchie zu überzeugen und für die Wahlmonarchie einzutreten.

Unterdessen gewähren Prinz Seidenwurm und sein Minister Bim, die sich darüber unterhalten, wie denn das Volk bestmöglich zu regieren sei, einem Poeten, einem Bonzen, einem Philosophen sowie Colombine und Pedrilla eine Audienz, um diesbezüglich weitere Anregungen zu sammeln. Prinz Seidenwurm selbst, vom Vater und König, der seine Vaterschaft anzweifelt und Seidenwurm als „dumme Bestie“ (I/1) bezeichnet, verfügt diesbezüglich weder über eigene Ideen noch eigene politische Ideale. Als Colombine und ihre Tochter Pedrilla an der Reihe sind, verrät Colombine die Pläne ihres Gatten, woraufhin Bim für sich beschließt, sich „auf die Seite des Mächtigsten [zu] schlagen“ (III/10).

Während Gleba inzwischen selbst an der Macht Gefallen gefunden hat, wird Harlequin verhaftet, später aber vom aufständisch gewordenen Volk befreit. Hinzu kommen weitere Aspiranten, die es auf den Thron abgesehen haben, etwa Prinz Aster, welcher der auf Ruhm bedachten Schwester Seidenwurms, Prinzessin Purperine, seine Aufwartung macht. Mit Prinz Aster, dessen Antrieb „Ehrgeiz [ist], und nicht die Liebe“ (IV/13),

wird dem Stück eine weitere machtversessene Figur beigegeben.

Auf dem Markt kommt es schließlich unter großem Tumult mit Totschlag und heftigen Schlägereien zur Entscheidung, wer nun tatsächlich Thronfolger von Trilnik werden soll. Das Volk ist nun entschieden gegen die Regelung der Thronfolge durch die Erstgeburt, was den König im Publikum zornig werden lässt. Ali besänftigt ihn zugleich „mit der Versicherung, alles würde noch gut gehen“ (V). Zu guter Letzt wird der „große König“ (ebd.) in seinem Amt bestätigt, der die Krone an Prinz Seidenwurm weitergeben will. Doch muss er die Macht mit Prinz Aster, Zed und Harlequin teilen (vgl. ebd.). Das Drama endet mit einem Epilog Harlequins, der seine strategischen Fähigkeiten feiert und das nächste Stück ankündigt: *„Die Regenten von Trilnik samt allen Conspirationen, oder der philosophische Kammer-Jäger, ein König, [...] eine Tragödie in fünf Acten, von Ali, dem Weisen.“* (Epilog)

So ist K.s *moralisches Drama*, in dem jeder jeden hintergeht, eine bissige Satire auf die an Unterdrückung und Bereicherung orientierte Politik der adligen König- und Fürstentümer, insbesondere im Hinblick auf die damalige deutsche Situation. K. entlarvt deren übersättigte und verweichlichte Monarchen sowie ihre überkommenen und fragwürdigen Strategien zum Machterhalt provokativ und schonungslos. Der Ausblick auf den Fortgang des Stückes in gleicher Besetzung als Tragödie nimmt trotz des inhärenten – an Rousseau (1712–1778) geschulten – Reformgedankens das Scheitern politischer Veränderungen im Sinne einer an den Bedürfnissen des Volkes orientierten Regierung vorweg.

Was die Rezeption des Stückes anbelangt, so hat der Umstand, dass *Prinz Seidenwurm* ein Auszug aus einem insgesamt fünfbändi-

gen Roman ist, das Verständnis des Textes erschwert. Rezensenten aus dem zeitgenössischen Umfeld, die den ganzen Roman im Blick behielten, sahen in dem eingeschobenen Drama noch den gelungensten Teil der ansonsten „obscönen Philosophie, und des unaufhörlichen Feengekaukels“, aus dem „noch immer [...] diese Lava aus dem Genieschlunde des Verf. hervor[ströme,] deren ‚die Leser längst satt und müde‘“ seien ([Anonym] 1781, 444 f.). Tatsächlich hat sich K. selbst später von diesem Werk distanziert (vgl. Pelzer 1978, 75). 1880 würdigte Rieger *Prinz Seidenwurm* als „eine denkwürdige Tatsache unsrer Literargeschichte [!]“ (Rieger 1880, 320). Dies, weil es formale Besonderheiten aufweist, wie etwa die Idee des fiktiven Publikums, aber auch, weil K. den lange Zeit „nicht mehr ausführbaren Wurf einer politischen, [...] aristophanischen Komödie getan“ (ebd.) habe. In der neueren Forschung wird *Prinz Seidenwurm* selten besprochen. So wird zwar in einigen Monographien zum SuD auf die Vernachlässigung der SuD-Satiren und damit auch auf *Prinz Seidenwurm* hingewiesen (vgl. Luserke 2010, 307), doch findet das Drama in anderen Publikationen zu K. und dessen Werk kaum Erwähnung (vgl. Smoljan, 1962). Eine Ausnahme ist die Studie von Poeplau. Sie verweist in ihrer Besprechung auf die Bedeutsamkeit der Commedia dell’arte nicht nur für K.s *Prinz Seidenwurm*, sondern für den SuD insgesamt (vgl. Poeplau 2012, 154). „Der komische und ironisierende Gestus“ (ebd., 158) im *Prinz Seidenwurm* stehe im Gegensatz zum rebellischen Duktus früherer Stücke und ermögliche eine kritische Reflexion gesellschaftspolitischer Verhältnisse ohne Dogmatismus sowie die Abkehr „von einer aufklärerisch-bürgerlichen Lustspielkonzeption.“ (Ebd., 154) Pelzer ist der Ansicht, die ausschweifende Darstellung erotischer Sze-

nen und die Beschreibung promiskuitiver Aktivitäten an den Höfen der Monarchen hätten den revolutionären und sozialkritischen Impetus des gesamten Romans gemindert, bewertet *Prinz Seidenwurm* aber als Stück, das unabhängig von den übrigen Romanteilen betrachtet werden könne und „in einem geschickt aufgebauten Konflikt Klingers ideologische Entwicklung vom Reformoptimismus zu äußerster Reformskepsis zum Ausdruck“ (ebd., 76) bringe. Anders Martini, der *Prinz Seidenwurm* für eine der „besten spielübermütigen und gesellschaftskritischen deutschen Komödien in dieser Zeit“ (Martini 1990, 13) hält und das gesellschaftskritische Potenzial gerade auch in der Beschreibung der erotischen Szenen der das Drama umgebenden Romanteile verwirklicht sieht (vgl. ebd., 21).

Viele Forschungsfragen ließen sich an das kleine Werk stellen. Abgesehen vom Einfluss Rousseaus und K.s Auffassung über die Umsetzbarkeit seiner politischen Ideen wäre etwa nach literarhistorisch bedeutsamen Aspekten und Figuren zu fragen, wie beispielsweise nach der Funktion des Totengesprächs, das auf Harlequins Prolog folgt, oder nach der Rolle ebendieser besonders im SuD bedeutsamen Figur. Ebenso ließe sich die Funktion der promiskuitiven Elemente untersuchen oder die des Feen- und Märchenhaften, in die das Drama eingebettet ist. Insbesondere für die SuD-Forschung aufschlussreich wäre die Untersuchung der intertextuellen Phänomene des gesamten Romans, die das relationale Gefüge personaler und literarischer Bezüge der Autoren untereinander erhellen könnte.

Werke

Klinger, Friedrich Maximilian: Sturm und Drang. Ein Schauspiel. Berlin 1776. – Orpheus: Eine Tragisch-Komische Geschichte. 5 Bde. Genf [Basel] 1778–1780

[darin in Bd. 5: Prinz Seiden-Wurm der Reformator oder die Kron-Kompetenten, ein moralisches Drama von Ali]. – Prinz Seiden-Wurm der Reformator oder die Kron-Kompetenten, ein moralisches Drama von Ali. Basel 1780. – Prinz Formosos Fiedelbogen und der Prinzeßin Sanaclara Geige. 2 Bde. Genf [Basel] 1780. – Ders., Johann Kaspar Lavater u. Jacob Sarasin: Plimplamp-lasko, der hohe Geist, heut Genie. Basel 1780. – Friedrich Maximilian Klingers dramatische Jugendwerke. In drei Bänden. Hg. v. Hans Berendt u. Kurt Wolff. Bd. 3. Leipzig 1913. – F.M. Klinger: Werke in zwei Bänden. Hg. v. Hans-Jürgen Geerdts. Berlin u.a. 1958. – Prinz Seidenwurm der Reformator oder die Kronkompetenten. Ein moralisches Drama aus dem fünften Teil des Orpheus. Nachwort u. Anmerkungen v. Jürgen Pelzer. Stuttgart 1978. – Werke. Historisch-kritische Gesamtausgabe. Hg. v. Sander L. Gilman, Georg Bangen, Edward P. Harris u. Uli Profitlich. 24 Bde. Tübingen 1978 ff.

[Anonym:] Klinger, F.M.: Orpheus, eine tragisch-komische Geschichte [Rez.]. T. 4.5, in: Allgemeine deutsche Bibliothek (1781), 2. Stück, 444.
Crébillon, Claude Prosper Jolyot de: L'Ecumoire, Histoire Japonaise. London 1735.

Forschung

Hering, Christoph: Friedrich Maximilian Klinger: Der Weltmann als Dichter. Berlin 1966.
Killy 6, 485 ff.
Luserke, Matthias: Sturm und Drang. Autoren – Texte – Themen. Bibliographisch ergänzte Ausgabe. Stuttgart 2010.
Martini, Fritz: Friedrich Maximilian Klinger, in: ders.: Vom Sturm und Drang zur Gegenwart. Autorenporträts und Interpretationen. Ausgewählte Aufsätze (1965–1988). Hg. v. Helmut Kreuzer u. Karl Riha. Frankfurt a.M. 1990, 9–33.
Pelzer, Jürgen: Nachwort, in: Klinger, Friedrich Maximilian: *Prinz Seidenwurm der Reformator oder die Kronkompetenten*. Ein moralisches Drama aus dem fünften Teil des *Orpheus*. Nachwort u. Anmerkungen v. Jürgen Pelzer. Stuttgart 1978, 73–80.
Poeplau, Anna: Selbstbehauptung und Tugendheroismus. Das dramatische Werk Friedrich Maximilian Klingers zwischen Sturm und Drang und Spätaufklärung. Würzburg 2012, 153–159.
Rieger, Max: Klinger in der Sturm und Drang-Periode: Mit vielen Briefen. Bd. 1. Darmstadt 1880.

Segeberg, Harro: Friedrich Maximilian Klingers Romanichtung. Untersuchungen zum Roman der Spätaufklärung. Heidelberg 1974.

Smoljan, Olga: Friedrich Maximilian Klinger. Leben und Werk. Übersetzt v. Ernst Moritz Arndt. Weimar 1962.

Annette Ripper

Prinz Tandi an den Verfasser des neuen Menoza

V: Johann Georg Schlosser

E: 1775

D: Naumburg [recte: Karlsruhe] 1775

1774 erscheint Lenz' Komödie *Der neue Menoza* und findet bei den Zeitgenossen wenig Zustimmung, sodass Lenz am 11. 7. 1775 in den *Frankfurter gelehrten Anzeigen* eine Selbstzensur veröffentlicht, in der er einzelne Züge seines Stücks zu rechtfertigen versucht. Daraufhin erscheint im August 1775 *Prinz Tandi an den Verfasser des neuen Menoza*, eine Schrift, in der Schlosser den Freund Lenz aufzumuntern sucht.

Tandi, die Lenz'sche Hauptfigur, und Mine (Wilhelmine) sind danach seit 13 Jahren glücklich verheiratet und haben eine zwölfjährige Tochter. Durchweg aus der Perspektive Tandis werden Reflexionen, weitergesponnene Motive aus dem Stück, hinzuerfundene Erinnerungen usw. ausgebreitet, die drei thematische Komplexe bilden. Zunächst gibt es da den persönlichen Zuspruch, indem Tandi – als Alter Ego S.s – sich erstaunt darüber zeigt, dass Lenz „Werth auf das Lob und den Tadel der deutschen Journale“ lege und zu seiner „Vertheidigung“ ein solches Journal gewählt habe (zit. nach Schlosser 1993, 3). Lenz solle sich nicht an anderen orientieren: „Verlangst du von ihnen, daß du ihnen gefal-

len sollst, wie du schreibst, so können sie von dir verlangen, daß du schreiben sollst wie's ihnen gefällt“ (ebd., 4 f.).

Es gibt fließende Übergänge von diesem persönlichen Zuspruch zu den Kommentaren zum Stück als einem zweiten Komplex. Mehrfach bescheinigt der fiktive Tandi dem Autor Lenz ein empfindsames psychologisches Gespür, so wenn er meint: „Zum Erstaunen ist, wie du jede unserer Empfindungen in jeder Scene getroffen hast“ (ebd., 13). Daran knüpfen allgemeiner gefasste literaturkritische Überlegungen an, in denen dem Urteil der Theoretiker und Kritiker das „Gefühl“ des Lesers als der eigentliche Maßstab entgegengesetzt wird. Tandi erzählt, wie er selbst unmittelbar getroffen wurde durch die begeisternden Werke von Sophokles, Homer, Ossian (vgl. ebd., 7–9) und von Shakespeare (vgl. ebd., 11 f.) und wie wenig er mit den kalten Theoretikern, beginnend mit Aristoteles, anfangen konnte, die sich an die „Hülle“, die äußere Form, halten, statt sich vom „Geist“ eines Werkes ansprechen zu lassen. (Ebd., 12) Die Folgerung in Bezug auf Lenz: Entscheidend sind nicht die „tausend Formen“, die es gibt, entscheidend ist der eine „Geist, der sie belebt – Eine Regel, und die ist: Fühle [selbst], was du [andere] fühlen machen willst. – Und die Regel lehrt keine Aesthetick. Das ist der Stempel des Dichter-Genies. Du hast ihn, Lenz! begnüge dich mit dem.“ (Ebd., 13)

Zu diesem literaturkritischen Komplex gehören auch kritische Bemerkungen zum Stück. Tandi sei nur als vernünftiger „Philosoph“ (ebd., 18) dargestellt, während er doch auch ein leidenschaftliches Inneres besitze, ein Hinweis, mit dem vielleicht auch der Autor S. sich selbst charakterisieren will (vgl. Burger 1973, 115). Berührt wird die heikle Frage der Wahrscheinlichkeit von Tandis „Schicksal“ (Schlosser 1993, 22). Mit Verweis

auf Donna Diana gibt es die Mahnung: „Mische keine unnöthige Zwischenhandlungen ein“ (ebd., 23) – eine Mahnung (im Umfang von sechs Zeilen), die beim Wiederabdruck in S.s *Kleinen Schriften* (1779) gestrichen ist. Beanstandet wird die Szene nach der Hochzeitsnacht: „Ach Lenz! vertilge die Scene, die du ganz verzeichnet hast.“ (Ebd., 21) Die Begründung lautet: „Wehe dem, der nach der Brautnacht die heilige Sittsamkeit des reinen Weibs beleidigen kann!“ (Ebd., 20) Der Stein des Anstoßes kann nur eine einzige Erwähnung der vergangenen Nacht durch Tandi sein, auf die Wilhelmine (bei Lenz) „*hastig*“ reagiert: „Wenn Sie mir noch einmal so reden – so werd ich böse“ (WuB 1, 158 f.), woraufhin Tandi (bei S.) feststellt: „Nun sinds 13 Jahre, seitdem Mine mein ist, und so hat sie noch kein Wort von mir gehört“ (Schlosser 1993, 20 – Hervorhebung jeweils G.-M.S.).

Der dritte thematische Komplex ist die hochempfindsame Darstellung des Gefühls- und Familienlebens – in der Tat S.s „empfindsame Antwort auf den Sturm-und-Drang-Menoza von Lenz“ (Luserke 1993, 29). Tandi schwärmt statt von der großen „europäischen Welt“ für die „kleine Familie“ (Schlosser 1993, 4) und erzählt von den Gemeinsamkeiten „bey unsern Familienfesten“ (ebd., 6). Bekräftigt werden seine bisweilen etwas ausgedehnten Schilderungen immer wieder durch den Unsagbarkeitstopos: „Das drückt kein Sterblicher aus“ (ebd., 16); „O Lenz! Ich vergeb dir, daß du's nicht ausdrücken konntest!“ (Ebd., 16); da „fragt' ich Mine, ob du ihre Empfindung in dem Augenblick getroffen hättest? Ganz, sagte sie, hat ers nicht? – Aber gefühlt muß ers haben“ (ebd., 17). Indem S. den Camäleon-Diana-Komplex sehr in den Hintergrund treten lässt zugunsten der empfindsamen Familienidylle, gewinnt sein Text zu guter Letzt Züge einer Erbauungsschrift:

„*Le Nouveau Menoza* [...] est devenu un ouvrage édifiant“ (Girard 1968, 333).

Zu S.s Schrift erscheint am 8. 9. 1775 in den *Frankfurter gelehrten Anzeigen* eine den Inhalt referierende und im Ganzen zustimmende Rezension, die von der von S. beanstandeten Szene nach der Hochzeitsnacht meint, sie habe „andern Leuten sehr wohl gefallen, die sie als ein braves und herzhaftes Croquis [Skizze, Zeichnung] bewundert haben“ (zit. nach Luserke 1993, 31).

Werke

Schlosser, Johann Georg: Prinz Tandi an den Verfasser des neuen Menoza, in: Johann Georg Schlosser: *Kleine Schriften*. Bd. 2. Basel 1780, 261–280. Reprint hg. v. Detlev W. Schumann. New York u. a. 1972. – Prinz Tandi an den Verfasser des neuen Menoza. Mit einem Nachwort hg. v. Matthias Luserke. Heidelberg 1993 (mit einem Reprint des Erstdrucks: Naumburg 1775). – Sendschreiben: Prinz Tandi an den Verfasser des neuen Menoza, in: Lenz im Urteil dreier Jahrhunderte. Hg. v. Peter Müller. Bern u. a. 1995. Bd. 1, 143–151.

[Anonym:] [Rezension], in: FgA, Nr. 72 (1775), 595–597 (auch in: Luserke, Matthias: „Ach Lenz“. Nachwort zu Johann Georg Schlosser: Prinz Tandi an den Verfasser des neuen Menoza. Hg. v. Matthias Luserke. Heidelberg 1993, 29–31).

[Anonym:] [Rezension], in: *Almanach der deutschen Musen auf das Jahr 1777*. Leipzig 1777, 9 (auch in: Lenz im Urteil dreier Jahrhunderte. Hg. v. Peter Müller. Bern u. a. 1995. Bd. 1, 295).

Forschung

Burger, Heinz Otto: Jakob M.R. Lenz innerhalb der Goethe-Schlosserschen Konstellation, in: *Dialog. Literatur und Literaturwissenschaft im Zeichen deutsch-französischer Begegnung*. Festgabe für Josef Kunz. Hg. v. Rainer Schönhaar. Berlin 1973, 95–126, bes. 114–115.

Girard, René: Lenz 1751–1792. *Genèse d'une dramaturgie du tragi-comique*. Paris 1968.

Goedeke 4.1, 515–516.

Killy 10, 425.

Luserke, Matthias: „Ach Lenz“. Nachwort zu Johann Georg Schlosser: Prinz Tandi an den Verfasser des neuen Menoza. Hg. v. Matthias Luserke. Heidelberg 1993, 27–33.

Zelle, Carsten: Zwischen Rhetorik und Spätaufklärung. Zum historischen Ort der Sturm-und-Drang-Ästhetik mit Blick auf Johann Georg Schlossers *Versuch über das Erhabene* von 1781, in: *LJb* 6 (1996), 160–181, bes. 169–171.

Georg-Michael Schulz

Prolog zu den neuesten Offenbarungen Gottes. Verteutscht durch Dr. Carl Friedrich Bahrdt

V: Johann Wolfgang Goethe

E: 1773/1774

D: Gießen 1774 [recte: Darmstadt 1774; im Selbstverlag von Merck/Goethe]

Goethe schrieb mit dem *Prolog* (MA 1.1, 994–996), der nur 53 Knittelverse umfasst, um die Jahreswende 1773/1774 seine letzte Personal-satire. Der Druck bei Wittich war Ende Februar/Anfang März beendet. G.s Handschrift ist nicht erhalten. Aus dem Nachlass Georg Kestners stammt eine Abschrift von unbekannter Hand (heute UB Leipzig), die wohl den Text vor der Drucklegung wiedergibt. Der angebliche Verlagsort ‚Gießen‘ gehört schon zur Satire – Gießen war der damalige Wohnort des Theologieprofessors Carl Friedrich Bahrdt (1740–1792). Er war das satirische Ziel des in solcher Kürze maßvoll kritischen Stücks. In Leipzig begann er seine Laufbahn als orthodoxer Lutheraner. Seit 1769 lehrte er in Erfurt, von 1771 bis 1775 in Gießen. Seine wachsende Distanz zur Orthodoxie motivierte sein Vorhaben, ihr die bisher geltende Bibelübersetzung Luthers als Textgrundlage zu entziehen. In seiner Autobiographie be-

gründet er seine Neuübersetzung: „Erlittene Verfolgungen [...] und gutgemeinter Eifer [...] gaben mir den Entschluß ein, mich an die Bibel selbst zu wagen und diese von mir noch für göttlich gehaltene Quelle der Wahrheit für [die] Orthodoxie unbrauchbar zu machen. So entstand meine so verschriene und auf die nachfolgenden Schicksale meines Lebens so vielfältig wirksam gewesene Uebersetzung des N. Testaments, unter dem Titel: die neuesten Offenbarungen Gottes in Briefen und Erzählungen.“ (Bahrdt 1983, 646)

Bahrdt veröffentlichte seine Übersetzung in vier Teilen. Der erste erschien im Mai 1773, der zweite im Juni, der dritte im Oktober, der vierte folgte Anfang 1774. Der Verlagsort Riga (bei Johann Friedrich Hartknoch) ermöglichte die Umgehung der Zensur. Der Titel akzentuiert die ‚Neuigkeit‘ des N.T. und seine wichtigen Gattungen. In der *Vorrede* zum ersten Teil macht Bahrdt kein Hehl daraus, dass er keine wörtliche und sklavische Übersetzung wie Johann David Michaelis vorlege, der „griechisch oder hebräisch mit deutschen Buchstaben“ geschrieben habe. Bahrdt räumt in der *Vorrede* zum dritten Teil ein, dass seine Übersetzung im Vergleich mit der Luthers weniger „körnigt“ und ein „neumodisches Buch“ sei. Für die Bergpredigt verwendet er Begriffe der Tugendempfindsamkeit, statt von ‚Barmherzigkeit‘ spricht er von „wohlthätigen und edelmüthigen Menschenfreunden“. Er paraphrasiert und homogenisiert, indem er die unterschiedlichen Stile und Gattungen zu einer indirekten Einheitsrede transformiert (vgl. Tillmann 2006, 70). Herder spottete 1773: „*Bahrdr* [!] schrieb *neue Offenbahrun-gen* Gottes im achtzehnten Jahrhundert, d.i. wie die *alten abgelebten Offenbahrun-gen* durch Christum, Evangelisten und Apostel, wenn sie durch *Bahrdr* sprechen sollten, sprechen würden.“ (MA 1.1, 995)

Jede bedeutende neue Bibelübersetzung zog G.s theologisches und literarisches Interesse auf sich. In den siebziger Jahren des 18. Jh.s hatten unterschiedliche Übersetzungsversuche geradezu Konjunktur (z. B. von Wilhelm Abraham Teller, Johann F. Haug, Nikolaus Ludwig Graf von Zinzendorf, Johann Lorenz Schmidt, Philipp Matthäus Hahn). In Untersuchungen zur Bibelübersetzung wird Bahrdt kaum erwähnt. Für seine Zeitgenossen handelte es sich allerdings keineswegs um eine Kuriosität, was G.s Satire nahezulegen schien. Die Übersetzung wurde zur Kenntnis genommen, wenn auch überwiegend kritisch. Über 40 Erwiderungen, Streitschriften und Polemiken warfen Bahrdt Missverständnisse und Übersetzungsfehler (vgl. Tillmann 2006, 71), seine modische Sprache und Distanz zur Lutherbibel vor. Für G. war das Abweichen von ‚Luthers Geist‘ und Sprache *das* Skandalon, zumal er sich in den frühen 1770er Jahren intensiv mit älteren deutschen Sprachstufen, vor allem des 16. Jh.s, befasst hatte. Mit der Reduktion des Christentums auf eine aufgeklärte und empfindsame Morallehre konnte er sich nicht abfinden.

Der dramatische Einfall, der zum *Prolog* führte, erlaubt keine vielschichtige satirische Argumentation. Sonst wäre auch Bahrds empfindsame Terminologie einbezogen worden, die G. in den frühen 1770er Jahren durchaus geschätzt hat. In drei Auftritten versinnlicht G. den Widerspruch zwischen Bahrds Absichten und der offenbar fraglosen Autorität der Lutherbibel. Die Satire baut auf der angeblich mangelnden ‚Gesellschaftsfähigkeit‘ der Evangelisten auf. Im ersten und dritten Auftritt erscheint Frau Bahrdt als Anwältin der gesellschaftlichen Verpflichtungen des Professors „im Putz“ (MA 1.1, 694) und will ihren Gatten bewegen, zur Kaffeegesellschaft im Garten zu kommen. Bahrdt sitzt noch wie

ein zweiter Hieronymus am Pult und schreibt gerade noch einen Übersetzungseinfall nieder. Auf das Stichwort Bahrdts – „So redt ich wann ich Christus wär“ (ebd., 694) – hört Frau Bahrdt auch schon das Getrappel von Tieren auf der Treppe.

Im zweiten Auftritt treten die vier Evangelisten mit ihren auf Ezechiels Vision im A.T. (Ezechiel 1,10) zurückgehenden Symbolen auf. Der „Tritt von Tieren“ (MA 1.1, 694) stammt vom Löwen des Markus und dem Ochsen des Lukas – der Engel (Matthäus) und der Adler (Johannes) treten geräuschlos auf. Matthäus ergreift das Wort und nennt Bahrdt einen „Wundermann“, der sich „Unsers Herren“ annehme. Bahrdt entschuldigt sich, er habe leider keine Zeit zu einem Gespräch und müsse „in Gesellschaft“. (Ebd., 694 f.) Die Evangelisten meinen, sie könnten sich doch auch mit diesen „Gottes Kinder[n]“ (ebd., 695) ergötzen. Aber in ihrem altfränkischen Aufzug, begleitet von Tieren und einem Engel, sind sie nicht gesellschaftsfähig. „Die Leute würden sich entsetzen.“ (Ebd.) Matthäus’ Hinweis, man kenne die Evangelisten seit ihrer Berufung durch Jesus nicht anders, lässt Bahrdt nicht gelten. Er versucht schließlich, seine Übersetzung mit der Legitimität der Falschmünzerei zu rechtfertigen. Lukas und Matthäus’ Engel lehnen das „Costume“ (ebd.) ab, das ihnen Bahrdt anbietet. Damit die Satire mit Tieren noch einen grobianischen Höhepunkt erhält, tritt Lukas’ Ochse Bahrdt zu Boden. Die Abschiedsworte von Lukas kündigen jeden weiteren Verkehr mit ihm auf. Im dritten Aufzug (zwei Zeilen) klagt Frau Bahrdt darüber, die „Kerls“ nähmen „keine Lebens Art an“. (Ebd., 696) Bahrdt kündigt seine Rache an: „Es sollen mir ihre Schriften dran.“ (Ebd.) Wie eine spiegelnde Strafe begründet er seine N.T.-Übersetzung: Dem Eindringen der altfränkischen Evangelisten mit

ihren Symbolen und der Misshandlung durch den lukanischen Ochsen entspricht Bahrdts „Misshandlung“ der Evangelientexte.

Dem Frankfurter G. war Bahrdt kein Unbekannter, zählte er doch zu den Mitarbeitern der *Frankfurter gelehrten Anzeigen* von 1772. In *Dichtung und Wahrheit* (1811–1833) wird von einem Besuch Bahrdts erzählt, „scheinbar höflich und zutraulich; er scherzte über den Prolog, und wünschte ein freundliches Verhältnis.“ (MA 16, 628 f.)

G.s Dramolett wurde nicht nur von den Freunden mit Bewunderung aufgenommen. Bahrdt war sich der Genialität des Satirikers bewusst. Er fühlte sich – so maßvoll die Satire auch war – verletzt. In der von ihm herausgegebenen *Allgemeinen Theologischen Bibliothek* klagte er: „Aber der Prolog und Götter, Helden etc. – welche bekümmernde Spuren von innigem Menschenhasse und – Tücke!“ (Allgemeine Theologische Bibliothek. Bd. 2 1774, 323) Einige Jahre später klingt sein Urteil irenischer: „Er geht, auch in der Theologie – wie die Genie’s alle, seinen eignen Weg – ist zu klug, um die Religion der Götzen und Seiler zu verfechten, und zu stolz, um sich an die Reformatoren anzuschließen. Daher hat er mit Herdern und einigen andern eine eigne Mittelbahn betreten, hat rechts und links Orthodoxen und Ketzern Ohrfeigen ausgeteilt, und – im Grunde mit dem lieben Publikum seinen Spaß gehabt.“ (Bahrdt 1781, 66)

Werke

Goethe, Johann Wolfgang: FA 1.4, 439–441, 902–907. – MA. 1.1, 694–696 [Prolog zu den neuesten Offenbarungen Gottes], 994–996. – MA 16 [DuW].

Bahrdt, Carl Friedrich: Die neusten Offenbarungen Gottes in Briefen und Erzählungen verdeutscht durch Dr. Carl Friedrich Bahrdt, der Theologie ordentlicher Lehrer [...]. I. Theil, Riga 1773; II. Theil, Riga 1773; III. Theil: Briefe von Paulus. Riga 1773; IV. Theil: Briefe von

Paulus, Jacobus, Petrus, Johannes und Judas. Nebst einem Anhang: Die sogenannte Offenbarung Johannis. Riga 1774. – Kirchen- und Ketzler-Almanach aufs Jahr 1781. Häresiopel [Züllichau 1781]. – Geschichte seines Lebens, seiner Meinungen und Schicksale. Neu hg., kommentiert u. m. einem Nachwort versehen v. Günter Mühlpfordt. Nachdruck der Ausgabe Berlin 1790–1791. Stuttgart–Bad Cannstatt 1983.

Herder, Johann Gottfried: Sämtliche Werke. 33 Bde. Hg. v. Bernhard Suphan. Berlin 1877–1913.

Forschung

Herboth, Franziska: Satiren des Sturm und Drang. Innenansichten des literarischen Feldes zwischen 1770 und 1780. Hannover 2002.

Luserke, Matthias: Der junge Goethe. „Ich weis nicht warum ich Narr soviel schreibe“. Göttingen 1999.

Sauder, Gerhard: Goethes *Prolog zu den neuesten Offenbarungen Gottes*, in: Carl Friedrich Bahrdt (1740–1792). Hg. v. Gerhard Sauder u. Christoph Weiß. St. Ingbert 1992, 367–382.

Schyra, Baldur: Goethes Verhältnis zu Carl Friedrich Bahrdt, in: GJb N.F. 27 (1965), 193–204.

Tillmann, Thomas: Hermeneutik und Bibelexegese beim jungen Goethe. Berlin u. a. 2006, 65–79.

Gerhard Sauder

Prometheus

V: Johann Wolfgang Goethe

E: vermutlich nach Oktober 1773

D: Breslau 1785

Entstanden vermutlich nach dem Oktober 1773, wohl im Zusammenhang mit dem Fragment gebliebenen *Prometheus*-Drama. Nach Goethes Handschrift von 1778 ohne dessen Wissen in Friedrich Heinrich Jacobis (1743–1819) *Über die Lehre des Spinoza in Briefen an den Herrn Moses Mendelssohn* (Breslau 1785) gedruckt. G. nahm das Gedicht in seine *Schriften* von 1789 in einer geglätteten Version auf.

G.s *Prometheus* steht in Zusammenhang mit der Arbeit an einem *Prometheus*-Drama,

von dem nur zwei Akte überliefert sind und in dem es als Monolog des Prometheus den dritten Akt eröffnen sollte (vgl. Brief an Zelter, 11. 5. 1820). Unsicher sind allerdings die chronologischen Verhältnisse zwischen Drama und Gedicht sowie die Frage, ob *Prometheus* als gleichsam ausgegliederter Teil des Dramas oder als eigenständige Auseinandersetzung mit dem antiken Mythos geplant war. Thema und Titel haben die Interpreten seit jeher verlockt, die Bezugnahme auf den Mythos, die Abwandlungen G.s und die literaturgeschichtlichen Verästelungen des Motivs zu untersuchen. Den Ausgangspunkt liefert Benjamin Hederichs (1675–1748) *Gründliches mythologisches Lexikon* von 1770, dessen sich G. nachweislich bedient hat; zudem ist die Figur des Prometheus epochensignifikant. So galt die Ode schon den Zeitgenossen als Programmgedicht des SuD und als poetisches Zeugnis für die Emanzipation eines neuen bürgerlichen Selbstbewusstseins. Dabei wurde vieles interpretatorisch vereindeutigt, was der Text selbst im Unklaren ließ. Die Sprecherrolle des antiken Titanensohns, G. erhob ihn zum Sohn des Zeus, richtet sich vielleicht nicht gegen Letzteren, sondern an den Sprecher selbst (vgl. Wellbery, 294 ff.). Prometheus' hochrhetorische Anklage konnte, auf das Christentum übertragen, als religionskritische Absage an die Kirche und als Ablehnung jeglicher transzendentaler Glaubensvorstellungen gelesen werden. Identifizierte man hingegen Zeus mit dem jeweiligen Landesfürsten, so enthielt das Gedicht politische, republikanische, ja sogar jakobinische Elemente. Mit Hegel (1770–1831) und Marx (1818–1883) gelesen wollte man im 20. Jh. mit *Prometheus* die Entstehung bürgerlichen Eigentums in symbolischer Form nachweisen. Eine eher psychologisch orientierte Sicht erkannte in der Hymne die Auseinandersetzung mit einem übermächtigen

Vaterbild in mehrfacher Brechung, entweder biografisch als G.s Abnabelung von einem dominanten Vater oder literaturgeschichtlich als Thematisierung eines epochalen Generationenkonflikts. Eine noch stärker psychoanalytische Ausrichtung förderte in der Gestalt des Prometheus eine Krankengeschichte an den Tag, bei der ein frühkindlicher Liebesentzug durch Allmachtsphantasien kompensiert wurde. Offenbar lässt der Text alle diese Deutungen und sogar Verknüpfungen zwischen ihnen zu; vielleicht bietet er sie sogar an.

Die Hymne gehört mit *Ganymed* (E: 1774, D: 1778) und *Mahomet* (1773) in einen engen Entstehungszusammenhang; G. hat in allen seinen Ausgaben *Prometheus* immer von *Ganymed* folgen lassen. Als Rollengedicht gelesen erscheint die Sprechrichtung von *Prometheus* so eindeutig nicht. Es ist daher methodisch unstatthaft, das sprechende Ich mit dem Autor kurzzuschließen, gerade weil G. in *Dichtung und Wahrheit* (1811–1833) diese Identifikation als „um so natürlicher“ behauptet hatte; auch er sonderte sich „nach prometheischer Weise“ von den Göttern ab. Prometheus' Menschenschöpfung ist zwar eine Reproduktion der eigenen Gottbildlichkeit. Sie begründet sich aber als eine eigenständige Lebensgeschichte, die Leidensgeschichte ist, während die Götterwelt eine solche Sphäre des Zustands und damit des Stillstands ist. Daraus ergibt sich seine Menschenschöpfung als Abgrenzung von der göttlichen Schöpfung. Sie bedient sich zwar der Analogie biblischer Formulierungen, funktioniert aber anders. Prometheus' Entschluss, er „forme“ Menschen, meint die Umbildung vorhandenen Materials nach neuen Zielvorgaben, wie der Plural von „Menschen“ belegt. Es handelt sich also nicht um eine Wiederholung oder Korrektur des biblischen Schöpfungsakts des ‚einen‘ Menschen, sondern um die Ergänzung

der Menschheit um verbesserte Exemplare der Gattung („Kinder“ und „Bettler“ existieren ja offenbar schon). Im dramatischen *Prometheus*-Fragment benötigte Prometheus dazu noch die Hilfe Minervas, um den von ihm geformten Bildsäulen Leben einzuhauchen. Dort wie auch in der nachträglichen Selbstdeutung von *Dichtung und Wahrheit* trägt die Mittler-Figur der Minerva die eigentliche inspirative Kraft. Die letzte Strophe der Hymne formuliert dagegen die Schöpfung Prometheus' im Präsens mit futurischem Sinn (und Potentialis in Vers 3) in drei Stufen: Zuerst nach dem Abbildungscharakter des Schöpfungsprozesses: „nach meinem Bilde“; sodann im Optativ „gleich sein“, also ‚nicht‘ „ist“; schließlich in der Schlussbeschwörung des letzten Verses als Gleichsetzung „wie ich“, allerdings nicht ohne den schon angekündigten Zeus noch einmal aufzurufen.

Obwohl G.s Prometheus auf dem Höhepunkt seines (vermeintlichen) Triumphes über die Götter steht, ist der Fortgang des Mythos nicht getilgt, sondern nur ausgeblendet. Prometheus' schreckliches Ende bleibt dem Leser als mitzudenkende Leerstelle präsent, weil erst sie der Selbstdefinition Prometheus' als Leidendem Sinn verleiht. Die Darstellung dieser Leidensgeschichte, die übrigens mehr als die Hälfte des Gedichts ausmacht, ist der entscheidende Kern der Hymne. Sie wird als eine Lebensgeschichte in den Etappen eines Bildungsprozesses („Da ich ein Knabe war“) mit Rückblicken auf Geleistetes („meine Hütte“, „mein Herd“) sichtbar und umreißt die Konturen einer Widerstandsbiografie. Prometheus gibt sie als Leidensfähigkeit an die von ihm geschaffenen Menschen weiter und kann dadurch eine Fähigkeit überdauern lassen, die den Göttern abgeht. Der Tempuswechsel zwischen den präsentischen Anklagen, den erzählenden

Ausschnitten der Lebensgeschichte und der vollendeten Leidensgeschichte im Perfekt ist signifikant. Die Lebensgeschichte des Prometheus setzt insofern Zeus und die Götter ins Unrecht, als diese zwar ebenfalls der „allmächtigen Zeit“ und dem „ewigen Schicksal“, aber nicht dem prozessualen Charakter einer Biografie unterliegen; sie haben keine Lebensgeschichte in der Zeit. Prometheus' Geschichte speist dagegen sein Selbstbewusstsein aus einer selbst durchlebten Leidensgeschichte. Im Zusammenhang einer solchen Leidensbiografie kann der Rückblick auf Gewordenes („Hat nicht mich zum Manne geschmiedet / Die allmächtige Zeit“) als Vorausdeutung auf Kommendes gelesen werden: Die Metaphern der Gestaltwerdung wechseln vom Geschmiedet- zum Geformtwerden. Erst diese Lebensgeschichte, die ein Leidensweg war, ermöglicht Prometheus' Autonomieanspruch, Menschen zu formen, die mehr sind als leere Figuren, weil sie die Spuren einer eigenen Lebensgeschichte in sich tragen werden.

G. hat zudem das Verständnis des *Prometheus* aus dem Kontext seines eigenen Umgangs mit der Hymne verstanden wissen wollen. Am Beginn dieser Geschichte steht die lyrische Aussprache in Form einer Trotz- und Widerstandshandlung. Dieses Selbstverständnis endete 1795, als G. versuchte, das Drama unter dem Arbeitstitel *Der gelöste Prometheus* mit dem Untergang der Titelfigur abzuschließen und damit seinem SuD-Entwurf eine klassische Lösung aufzusetzen, den er seit 1807 in den Themenkreis seines Festspiels *Pandorens Wiederkunft* umformte. In dieser ersten Phase stand *Prometheus*, als Ode wie als Dramenfragment, für eine Widerstandsfigur. Kennzeichnend ist, dass G. sein *Prometheus*-Drama nicht vollendete und seine Hymne nicht veröffentlichte, von

Letzterer keine Abschrift zurückbehielt, ja sie geradezu vergaß und sie seinem Freund Friedrich Heinrich Jacobi (1743–1819) zum freien Gebrauch überließ. Die zweite Phase ist dadurch gekennzeichnet, dass die Ode durch Jacobis Veröffentlichung 1785 in die religionskritische Diskussion der Aufklärung geriet und als deren Skandalon Furore machte. Jacobi hatte den Text unautorisiert und als lose Beilage seiner anonym herausgegebenen Schrift *Über die Lehre des Spinoza in Briefen an den Herrn Moses Mendelssohn* veröffentlicht und damit eine Kette von Verwicklungen ausgelöst, sodass G. im Rückblick von *Dichtung und Wahrheit* sein Gedicht als „Zündkraut einer Explosion“ empfand. Eine dritte Phase kann mit G.s Identifikation der Prometheusgestalt mit dem von ihm lebenslang verehrten Napoleon (1769–1821) angesetzt werden: Napoleons Verbannung auf St. Helena entsprach von fern der Situation des an den kaukasischen Felsen geschmiedeten Prometheus. Die vierte Phase setzte mit G.s nachträglicher Selbstdeutung im dritten Teil von *Dichtung und Wahrheit* ein. Was auf den ersten Blick nicht anders aussieht als die nachgezeichnete Chronologie des Entstehungsprozesses, erweist sich bei genauerem Hinsehen als erhebliche Retuschierung. G. streicht im Nachhinein die damalige Wirkung von *Prometheus* besonders heraus – „in der deutschen Literatur bedeutend geworden“ – und erhebt sie zur Verkörperung einer Umbruchsatmosphäre, von der eine Kettenreaktion ausgegangen sei: „Es diente zum Zündkraut einer Explosion, welche die geheimsten Verhältnisse würdiger Männer aufdeckte und zur Sprache brachte: Verhältnisse, die ihnen selbst unbewußt, in einer sonst höchst aufgeklärten Gesellschaft schlummerten. Der Riß war so gewaltsam, daß wir darüber, bei eintretenden Zufälligkeiten, einen unserer

würdigsten Männer, Mendelssohn, verloren.“ (DuW, 15. Buch, MA 16, 681) Der gleichzeitige Tod von Moses Mendelssohn (1729–1786) wird, wie parodistisch eingefügt, zum Omen, das die Aufklärung dieser „würdigsten Männer“ ziemlich fragwürdig aussehen lässt. Die fünfte Phase ist durch eine Briefstelle von 1820 charakterisiert, in der G. die Befürchtung äußert, sein Gedicht könne in der Restaurationszeit in den Händen der liberalen burschenschaftlichen Opposition zum unerwünschten Politikum werden: „Lasset ja das Manuskript nicht zu offenbar werden, damit es nicht im Druck erscheine. Es käme unserer revolutionären Jugend als Evangelium recht willkommen, und die hohen Kommissionen zu Berlin und Mainz möchten zu meinen Jünglingsgrillen ein sträflich Gesicht machen.“ (An Zelter, 11. 5. 1820)

Werke

Goethe, Johann Wolfgang: MA 1.1, 229–231. – MA 16 [DuW, 15. Buch]. – FA 1, 203 u. 329.

Forschung

Arendt, Dieter: Goethes Prometheus-Revolution oder studentisches „Zündkraut einer Explosion“, in: *Kultura – Literatura – Język*. Hg. v. Katarzyna Grzywka u. a. Warschau 2007, 255–267.

Blumenberg, Hans: *Arbeit am Mythos*. Frankfurt a.M. 1979, bes. 455–471.

Borgards, Roland: *Poetik des Schmerzes. Physiologie und Literatur von Brockes bis Büchner*. München 2007, 82–104.

Bosse, Anke: Johann Wolfgang von Goethe: *Prometheus*. Von Revolte und Konkurrenzschöpfung zur Sprachmacht, in: *Schlüsselgedichte. Deutsche Lyrik durch die Jahrhunderte: Von Walther von der Vogelweide bis Paul Celan*. Hg. v. Jattie Enklaar, Hans Ester u. Evely Tax. Würzburg 2009, 39–54.

Braemer, Edith: Goethes *Prometheus* und die Grundpositionen des Sturm und Drang. Weimar 1959, ³1968.

Conrady, Karl Otto: Johann Wolfgang von Goethe: *Prometheus*, in: *Die deutsche Lyrik. Form und Geschichte*. Hg. v. Benno von Wiese. Düsseldorf 1962, Bd. 1, 220.

Drux, Rudolf: Dichter und Titan. Der poetologische Bezug auf den Prometheus-Mythos in der Lyrik von Goethe bis Heine, in: *Heine-Jahrbuch* 25 (1986), 11–26. Eibl, Karl: Kommentar zu FA 1, 922–928.

Fricke, Hannes: Ein früher Literaturskandal. Über Goethes zuerst anonym und ohne dessen Wissen veröffentlichtes Gedicht *Prometheus* und den Stolz des Autors, in: *Anonymität und Autorschaft. Zur Literatur- und Rechtsgeschichte der Namenlosigkeit*. Hg. v. Stephan Pabst. Berlin 2011, 205–215.

Gaier, Ulrich: Vom Mythos zum Simulacrum: Goethes *Prometheus-Ode*, in: *LJb* 1 (1991), 147–167.

Heimerl, Joachim: *Systole und Diastole. Studien zur Bedeutung des Prometheus-Symbols in Goethes Werk*. München 2001.

Lämmert, Eberhard: Die Entfesselung des Prometheus. Selbstbehauptung und Kritik der Künstlerrautonomie von Goethe bis Gide, in: *Literarische Symbolfiguren. Von Prometheus bis Svejk. Beiträge zu Tradition und Wandel*. Hg. v. Werner Wunderlich. Bern u. a. 1989, 17–36.

Luserke, Matthias: Goethes *Prometheus-Ode* – Text und Kontext, in: *Goethe-Gedichte. Zweiunddreißig Interpretationen*. Hg. v. Gerhard Sauder. München 1996, 45–57.

Meller, Marius: Wo sitzt der Gott? Zu Goethes *Prometheus-Hymne*, in: *DVjs* 68 (1994), 189–196.

Metscher, Thomas: *Prometheus*. Zum Verhältnis von bürgerlicher Literatur und materieller Produktion, in: *Deutsches Bürgertum und literarische Intelligenz 1750–1800*. Hg. v. Bernd Lutz. Stuttgart 1974, 385–543.

Mülder-Bach, Inka: *Prometheus*, in: *Goethe-Handbuch*. Hg. v. Bernd Witte, Theo Buck, Hans-Dietrich Dahnke, Regine Otto u. Peter Schmidt. 4 Bde. Bd. 1: *Gedichte*. Stuttgart u. a. 2004, 107–115.

Müller, Peter: Goethes *Prometheus*. Sinn- und Urbild bürgerlichen Emanzipationsanspruchs, in: *Weimarer Beiträge* 22 (1976), 52–82.

Neymeyr, Barbara: Die Proklamation schöpferischer Autonomie. Poetologische Aspekte in Goethes *Prometheus-Hymne* vor dem Horizont der mythologischen Tradition, in: *Poetologische Lyrik von Klopstock bis Grünbein. Gedichte und Interpretationen*. Hg. v. Olaf Hildebrand. Köln u. a. 2003, 28–49.

Peitsch, Helmut: Forster und Goethes *Prometheus*, in: *Georg-Forster-Studien* 12 (2007), 353–368.

Pietzcker, Carl: Goethes *Prometheus-Ode*, in: *ders.: Trauma, Wunsch und Abwehr. Psychoanalytische*

Studien zu Goethe, Jean Paul, Brecht. Zur Atomliteratur und zur literarischen Form. Würzburg 1985, 9–64.
Reinhardt, Hartmut: Prometheus und die Folgen, in: GJb 108 (1991), 137–168.

Sauder, Gerhard: Kommentar zu MA 1.1, 868–871.

Schings, Hans-Jürgen: Im Gewitter gesungen – Goethes *Prometheus*-Ode als Kontrafaktur, in: Traditionen der Lyrik. Hg. v. Wolfgang Düsing. Tübingen 1997, 59–71.

Schmidt, Jochen: Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750–1945. Bd. 1. Darmstadt 1985, 1988, 254–269.

Selbmann, Rolf: Der Dichter als Schöpfer: Goethes *Prometheus*, in: ders.: Dichterberuf. Zum Selbstverständnis des Schriftstellers von der Aufklärung bis zur Gegenwart. Darmstadt 1994, 29–37.

Thomé, Horst: Tätigkeit und Reflexion in Goethes *Prometheus*. Umriss einer Interpretation, in: Gedichte und Interpretationen 2. Aufklärung und Sturm und Drang. Hg. v. Karl Richter. Stuttgart 1983, 427–435.

Weber, Christian: Goethes *Prometheus*. Kritik der poetischen Einbildungskraft, in: Goethe Yearbook 16 (2009), 101–133.

Wellbery, David E.: The Specular Moment. Goethe's Early Lyric and the Beginnings of Romanticism. Stanford 1996, 289–345.

Wild, Inge: „Jünglingsgrillen“ oder „Zündkraut einer Explosion“?, in: Gedichte von Johann Wolfgang Goethe. Hg. v. Bernd Witte. Stuttgart 1998, 43–61.

Wruck, Peter: Die gottverlassene Welt des Prometheus. Gattungsparodie und Glaubenskonflikt in Goethes Gedicht, in: ZfG 8 (1987), 517–531.

Rolf Selbmann

Prometheus, Deukalion und seine Recensenten. Voran ein Prologus und zuletzt ein Epilogus

V: Heinrich Leopold Wagner

E: vermutlich 1775

D: Frankfurt a.M. 1775

Wagners Satire ist eine frühe Reaktion auf die erste Welle der starken Resonanz und Rezeption von Goethes *Die Leiden des jungen Werthers* (1774) durch Rezensenten und Her-

ausgeber diverser Literaturzeitschriften. Sie ist 1775 anonym erschienen und wurde vermutlich zuerst in Frankfurt a.M. gedruckt. Dem Titelblatt wurden aber manuell diverse andere Druckorte beigegeben, sodass Exemplare mit diesbezüglich unterschiedlichen Angaben zirkulierten – vermutlich um als literarische Gruppe einen umfänglicheren Wirkungsbe- reich und Verbreitungsgrad zu suggerieren (vgl. Flaschka 1987, 249). Kurze Zeit später wurde eine weitere, zweite Auflage in den Druck gegeben, in der die sonst eingepflegten Holzschnitte aber fehlen. Als Druckort wird darin „Freystadt“ angegeben, ein Hinweis auf die Freie Reichsstadt Frankfurt (vgl. Genton 1971, 250; Herboth 2002, 228). Des Weiteren ist die Satire Bestandteil der Textsammlung *Rheinischer Most*, die, wie Herboth vermutet, von Deinet (1735–1797) in Frankfurt gedruckt wurde (vgl. Herboth 2002, 238). 1904 wurde sie von M. Descartes gemeinsam mit weiteren Texten neu herausgegeben. In leicht veränderter Gestalt findet sich W.s Text auch im ersten Band einer Werkausgabe, die 1923 von Leopold Hirschberg herausgegeben wurde und die eigentlich fünf Bände umfassen sollte, von der aber nur der erste Band erschienen ist.

Auf dem Titelblatt ist eine Vignette eines Hanswursts zu sehen, der in seiner rechten Hand eine Peitsche hält. Dem nur 28-seitigen Werk ist ein Zitat des englischen Schriftstellers Matthew Priors (1664–1721) vorangestellt, in dem dieser sich verächtlich und indifferent über die Zunft der Literaturkritik äußert. Die aggressive Konnotation wird in Verbindung mit der Vignette auf dem Titelblatt somit entschieden verschärft und der kämpferische Gestus des Stückes erhöht. Einführend werden die Dramatis Personae vorgestellt, die neben einigen aus Literatur und Mythologie bekannten Göttern überwiegend aus Tieren bestehen.

Die Satire beginnt mit einem Prolog, in dem sich ein Ich-Erzähler abfällig über den Umgang der Rezensenten mit einem bestimmten Werk äußert, das mit der Chiffre „W***“ (Wagner 1775, 5) versehen ist. Dieser könnte es „nit länger mehr ansehen, / Wie die Kerls mit dem guten W** umgehn: / Da schwatzen sie Unsinn die kreuz und die queere, [und] Machen schier ein erbauliche Gepläre“ (ebd.). Zudem verweist er gegen Ende des Prologs auf die Praktiken zweier Kritiker, die offenbar als besonders dreist empfunden wurden. Einer der Kritiker sei „am End noch [...] hervorgekrochen“ und hatte sich angemaßt, „sein Alltagsgesicht [...] dem guten W** anpassen“ (ebd., 5f.) zu wollen. Der zweite schließlich wollte am Text „handgreiflich“ (ebd., 6) Korrekturen vornehmen, was seitens des Erzählers mit einem derben „Schlagt dem Schreyer aufs Maul da“ (ebd.) quittiert wird.

W.s kleines Werk ist voraussetzungsreich (vgl. Braese 2013, 124). Die Anspielungen und Chiffren sind heute nicht mehr ohne Weiteres zu verstehen, für die eingeweihten Zeitgenossen waren sie aber leicht zu erschließen. So ist mit „W***“ Goethes *Werther* gemeint, der im Stück selbst als Deukalion figuriert. Der Kritiker, der dem *Werther* ein neues Antlitz geben möchte, ist der aufklärerischen Positionen zugeneigte Friedrich Nicolai (1733–1811), damals Herausgeber der Rezensionszeitschrift *Allgemeine deutsche Bibliothek*. Er hatte in seiner *Werther*-Parodie *Freuden des jungen Werthers. Leiden und Freuden Werthers des Mannes* (1775) den Schluss verändert, um zu demonstrieren, „wie vernünftige Menschen den Konflikt gelöst hätten.“ (Herboth 2002, 224) Er tritt im weiteren Verlauf von W.s Satire als Orang-Utan auf. Allen Figuren sind kleine holzgeschnittene Vignetten zugeordnet, die die Redebeiträge dekorieren. Die zweite Anspielung zielt auf K.W. von Breidenbach aus Wetz-

lar, der in der *Berichtigung der Geschichte des jungen Werthers* (1775) die authentischen und biografischen Hintergründe sehr detailliert auseinandergelegt hatte. Ihm wird die Rolle des „Staarmatz“ zugewiesen.

Prometheus alias Goethe wird als Erstem das Wort erteilt; er spricht mit seinem Sohn Deukalion und schickt diesen „in d’Welt hinein“ (ebd., 7). Ein Papagei kündigt sich an, der Deukalion begleitet, gefolgt – mit einigem Abstand – von Prometheus. Prometheus trägt ihm auf, seinen „neugebacknen Knaben Ihrem lieben Publikum zu produzieren, / Seinen Ursprung [aber] bitt zu ignorieren.“ (ebd., 8) Der Papagei beteuert seine Verschwiegenheit, aber der Erzähler lässt den Leser wissen: „So bald er von weitem jemand kann sehen / Thut er ihm gleich im Vertrauen gestehen, / Der Bub wär aus der Fabrik des Prometheus / Glich seinem Vater von Kopf zum Steiß.“ (Ebd., 9) Hier wird der Leipziger Verleger Weygand (1743–1806) parodiert, der, obgleich Goethe ihn gebeten hatte, die Autorschaft seines *Clavigo* (1774) zunächst nicht bekannt zu geben, „den Namen des Verfassers in den nächsten Leipziger Meßkatalog“ (Flaschka 1987, 241) setzen ließ. Es treten nun der Reihe nach weitere Tiere auf, eine Gans, ein Esel, eineachteule, Frösche und ein Löwe. Ebenso treten Merkur, Iris und Reuter ins Geschehen ein. Während mit der Gans der Verleger der *Frankfurter gelehrten Anzeigen* Deinet dargestellt werden soll, ist mit dem Esel der Hamburger Hauptpastor Goeze (1717–1786) in Tiergestalt porträtiert, der sich im *Unparteyischen Correspondenten* sehr ablehnend gegenüber dem *Werther* geäußert hatte (ebd., 245).achteule und Frösche sind dem Emblem des *Wandsbecker Bothen* entnommen und deuten damit auf Matthias Claudius (1740–1815), der sich darin folgendermaßen äußerte: „Der arme Wer-

ther! [...] Wenn er doch eine Reise nach Pareis oder Pecking gemacht hätte! So aber wollt' er nicht weg von Feuer und Bratspieß und wendet sich so lang d'ran herum, bis er caput ist.“ (Zit. nach Flaschka 1987, 244) Gleich mehrere kritische und als unqualifiziert erachtete Rezensionen als Frösche auftreten zu lassen ist allerdings „ein Topos in den Literatursatiren“ (Herboth 2002, 225) des 18. Jh.s, der von den SuD-Autoren aus Aristophanes' Komödie *Die Frösche* übernommen wurde (vgl. ebd.). Der Löwe hingegen steht für einen – allerdings namenlos gebliebenen – mutigen Kritiker aus Hamburg, der den *Werther* trotz der negativen Kritik Goezes im gleichen Blatt sehr positiv besprochen haben soll (vgl. Flaschka 1987, 250; Herboth 2002, 223).

Versatzstücke aus den einzelnen Rezensionen finden sich wortgetreu in den Dialogen der Dramatis Personae wieder und werden im Druck hervorgehoben. So beispielsweise im Falle der Nachteule alias Matthias Claudius: „Der Adlersblick ins Sonnenlicht ist warlich nicht gut, / Glaubt mir, der arme Tropf ist, eh mans denkt, / caput.“ (Wagner 1775, 12) Das trifft auch für die übrigen Figuren zu, wie z. B. Reuter, dessen Vignette einen Reiter mit einem Posthorn zeigt, anstelle von dessen Kopf lediglich ein „W“ als Sigle für von Wittenberg (1728–1807) zu sehen ist, der dem Programm, den Schriften und den Autoren des SuD ablehnend gegenüberstand. Er hatte Goethes *Werther* im *Altonaer Reichspostreuter* als eine „gefährliche und ‚giftige‘ Schrift“ titulierte (zit. nach Flaschka 1987, 250), und W. lässt ihn sagen: „Seht! Wie sich ein Genie oft mit dem andern / trift, / Der fühlte gleich mit mir das *gefährliche Gift*, / Das im Jungen verborgen lag, / Und so viel Unheil zu stiften vermag“ (Wagner 1775, 23).

Merkur und Iris schließlich figurieren als Wieland (1733–1813) und Heinse. Merkur trifft

auf Prometheus und spricht ihn wie folgt an: „Sieh da! Ihr Diener, Herr Prometheus, / Seit Ihrer leztern M** Reis / Sind wir ja Freunde, so viel ich weis. / Ists mir vergönnt den Sporn zu küssen?“ (Ebd., 17) W. spielt hier auf das Treffen Goethes mit dem Herzog von Sachsen-Weimar, Karl August an, das im Dezember 1774 in Mainz stattgefunden hatte und bei dem es auch darum ging, ob Goethe künftig nach Weimar käme, wo Wieland bereits ansässig war. Dass es mit der Freundschaft der beiden nicht zum Besten stand, ist bekannt. Allerdings hatte Goethe sich nach dem Erscheinen seiner Satire *Götter, Helden und Wieland. Eine Farce* (1774) mit öffentlichen Invektiven gegen Wieland zurückgehalten (vgl. Herboth 2002, 235). Ähnlich unterwürfig und ergeben wie der Herausgeber des *Teutschen Merkur* wird Heinse dargestellt. Heinses Rezension zum *Werther* war im Dezember 1774 in der von Johann Georg Jacobi (1740–1814) herausgegebenen literarischen Zeitschrift *Iris* erschienen und darf als ein „glühendes Bekenntnis zum *Werther*“ gewertet werden, das in „Superlativen und überschwenglichen Ausrufen“ (Flaschka 1987, 246) Ausdruck fand. Er wird daher in W.s Text als „Miß Iris“ (Wagner 1775, 18) angekündigt und spricht „Von Herz und Empfindung und Minonens Gesang.“ (Ebd., 19)

W.s Satire schließt mit einem Epilog, in dem sich der Hanswurst ein letztes Mal resümierend und mahnend an die Rezensionen wendet. Seine Sprache ist im Straßburger Dialekt gehalten, während die Figurenrede der anderen im Stück vorkommenden Figuren einen hessischen Einschlag besitzt, womit die beiden Wirkungszentren des SuD, Darmstadt und Straßburg, markiert werden.

Formal bedient sich W. Mittel unterschiedlicher literarischer Herkunft. Auffällig ist zunächst die lockere dramatische Struk-

tur, in der auf Szeneneinteilungen oder andere strukturierende Elemente verzichtet wird. Genton vermutet, dass der Einsatz von Holzschnitten und Erzählerkommentaren an Sebastian Brants (1458–1521) *Narrenschiff* (1494) orientiert ist (vgl. Genton 1981, 107). Hingegen entstammen die Knittelverse, in denen die Satire gehalten ist, der raue Witz, die teilweise herabwürdigenden Maskeraden sowie der Akzent auf Körperlichkeit eher der „Gattung des Puppenspiels“ (Herboth 2002, 226 f.), durch die W. formal an Goethes Satiren wie das *Jahrmarktsfest zu Plundersweilern* (1773) anschließt (vgl. ebd., 227).

Prometheus, Deukalion und seine Recensenten hat nach seinem Erscheinen nicht wenig Entrüstung ausgelöst. Das galt aber nicht nur für die porträtierten Kritiker, sondern ebenso für den Zirkel der SuD-Autoren. Der Grund dafür war, dass Goethe als Autor der Satire vermutet wurde, der sich auf diese Art an den kritischen Stimmen zu rächen gedachte. Nicolai jedenfalls war derart erbost, dass er Goethe in seiner Besprechung des Stücks in der *Allgemeinen deutschen Bibliothek* wünschte, diesem möge „der Bachantenzahn ausgebrochen, die Hörner abgestoßen [und] die Glieder behobelt“ (zit. nach Herboth 2002, 230) werden. Goethe wiederum ging öffentlich auf Distanz und benannte W. als den Autor der Satire. Das zeigt, dass es keinen gemeinsamen Plan der SuD-Autoren gab, in dieser Form gegen die Kritiker vorzugehen (vgl. ebd., 234). Auch hat sein Stück eine Gegensatire aus der Feder des Zürcher Autors Johann Jakob Hottinger (1750–1819) mit dem Titel *Menschen, Thiere und Göthe eine Farce* (1775) provoziert.

In der literaturwissenschaftlichen Forschung hat W.s *Prometheus, Deukalion und seine Recensenten* eine überschaubare Würdigung erfahren. Die eingehendste Ausein-

andersetzung ist die gut dokumentierte Monografie von Elisabeth Genton aus dem Jahr 1981. Killy wertet die Niederschrift von W.s Satire als den Punkt, an dem W. sich „auf die Seite Goethes u. der Stürmer und Dränger gestellt [habe]; er forderte die Kritiker des Werther-Romans heraus, die er im Mittel karikaturistischer Überspitzung als holzschnitt-hafte Tiergestalten nach Art des Bestiariums verspottete.“ (Killy 12, 75) Braese hebt die historiographische Relevanz des Stückes hervor und sieht den Zweck des Stückes darin, „den Diskursraum der Kritik schlechthin zu schließen“ (Braese 2013, 132).

Werke

[Wagner, Heinrich Leopold:] *Prometheus, Deukalion und seine Recensenten*. Voran ein Prologus und zuletzt ein Epilogus. [Frankfurt a.M.] 1775. – Voltaire am Abend seiner Apotheose. Hg. v. Bernhard Seuffert. Heilbronn 1881. – *Prometheus, Deukalion und seine Recensenten*. Voran ein Prologus und zuletzt ein Epilogus [1775], in: Rheinischer Most. Erster Herbst o.O. 1775. (J.J. Hottinger.) *Menschen, Thiere und Goethe*. Eine Farce. 1775. (Hch. Leop. Wagner.) *Confiskable Erzählungen*. 1774. Wien bey der Bücher-Censur. Wortgetreue Neudrucke der seltenen Originalausgaben. Mit einer litterarhistorischen Einleitung v. M. Descartes. Leipzig 1904, 119–146. – *Prometheus, Deukalion und seine Recensenten*. Voran ein Prologus und zuletzt ein Epilogus [1775], in: H.L. Wagner: *Gesammelte Werke in fünf Bänden*, zum ersten Mal vollständig hg. durch Leopold Hirschberg. Bd. 1: *Dramen I*. Potsdam 1923, 7–26.

Breidenbach, K.W. von: *Berichtigung der Geschichte des jungen Werthers*. Frankfurt a.M. 1775.

Der junge Goethe in seiner Zeit. Texte und Kontexte. Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Schriften bis 1775. 2 Bde. Karl Eibl u. a. Frankfurt a.M. 1998.

Nicolai, Friedrich: *Freuden des jungen Werthers. Leiden und Freuden Werthers des Mannes*. Voran und zuletzt ein Gespräch. Berlin 1775. Faksimiledruck des Erstdrucks als Anhang in: Scherpe, Klaus R.: *Werther und Wertherwirkung. Zum Syndrom bürgerlicher Gesellschaftsordnung im 18. Jh.* Bad Homburg u. a. 1970.

Forschung

Braese, Stephan: Hanswurst und Geniekultur. Die Idee vom Ende der Kritik in Heinrich Leopold Wagners *Prometheus Deukalion und seine Recensenten*, in: *Les-sing Yearbook* 40 (2013), 123–135.

Flaschka, Horst: Goethes *Werther*. Werkkontextuelle Deskription und Analyse. München 1987.

Genton, Elisabeth: *Prometheus, Deukalion und seine Rezensenten*. Eine umstrittene Literatursatire der Geniezeit, in: *Revue d'Allemagne* 3.1 (1971), 236–254.

Genton, Elisabeth: *La vie et les opinions de Heinrich Leopold Wagner (1747–1779)*. Frankfurt a.M. 1981.

Herboth, Franziska: *Satiren des Sturm und Drang. Innenansichten des literarischen Feldes zwischen 1770 und 1780*. Hannover 2002.

Killy 12, 75.

Annette Ripper

Rede eines Gelehrten an eine Gesellschaft Gelehrter

V: Johann Anton Leisewitz

E: 1776

D: *Deutsches Museum* 1776

Johann Anton Leisewitz' *Rede eines Gelehrten an eine Gesellschaft Gelehrter* erscheint erstmals im Dezemberheft 1776 des *Deutschen Museums*. In diesem „Meisterstück seiner Satyre“ (Wolff 1840, 38) findet L. als einer der wenigen Autoren des SuD eine „eindeutige und unmißverständliche Sprache“ (Luserke 2010, 211) in Bezug auf Herrschaftskritik und Freiheitsstreben.

Die Rede beginnt mit einer unmittelbaren Gegenüberstellung des selbstzufriedenen, aber geistig beschränkten Genussmenschen, den nichts „an seine Sterblichkeit erinnert, als wenn zu viel Knochen im Frikassee sind“ (Leisewitz 1969, 101), und des Gelehrten, dessen Wissen ihn zu der Erkenntnis verdammt, mit der Vergänglichkeit allen Seins zu leben (vgl. ebd., 102 f.). Diese Vergänglichkeit ver-

schone ebenfalls nicht das heimliche Ziel vieler Gelehrter: Ruhm und einen großen Namen für die Nachwelt zu hinterlassen (vgl. ebd.). L. nutzt diese Beobachtung als Überleitung zu einer Abhandlung über die allgemeine Beschaffenheit des Gelehrtencharakters. Er prangert jene an, die ihre Gelehrsamkeit dem Mäzenatentum der Hofschranzen anheimstellen: „Meine ganze Seele ergrimmt, wenn Talente vor Reichthümern kriechen“ (ebd., 106). Nachfolgend formuliert L. seine Anklage besonders scharf und argumentiert ganz im Sinne eines SuD-Autors, wenn er sich der zeittypischen Vorstellungen von Genie und Patriotismus bedient: „Drängt nicht zu den Königen, ihr Genieen! Die ihr über Königreiche und Jahrhunderte herrscht, und keinen Unterthan habt, der es nicht will! Kein Fürst schafft Talente. Die deutsche Litteratur sei Zeuge! [...] Aber bei uns war der Funken des Himmels. Die deutsche Litteratur wand sich mit eigener Kraft aus ihrem Chaos hervor“ (ebd., 106 f.). L. unterscheidet in seiner *Rede eines Gelehrten* somit klar zwischen dem korrupten Gelehrten, der gleich dem eingangs charakterisierten Genussmenschen herrschaftskonform agiert („Wenn sie nicht trinken verbrennen sie Ketzer; denn freilich ist es bequemer, den Autor zu verbrennen, als das Buch zu widerlegen“, ebd., 109), und dem gelehrten Genie, das eigene Denk- und Wertesysteme errichtet (vgl. ebd., 110). Jedoch offenbart die *Rede eines Gelehrten* auch ein gewisses ambivalentes Verhältnis zum Geniegedanken, wenn L. dessen Konstitution mit Anarchie vergleicht und dem schöpferischen Akt einen völlig anderen Sinn zuschreibt: „Etwas in der Gelehrten Republik bauen, ist ein Verdienst, nicht weil etwas gebaut wird, sondern daß andere etwas einzureißen haben.“ (Ebd.) L. bezieht sich hier auf seine vorangestellte Vorstellung von Geschichte: Im

Sinne einer Universalhistorie wiederhole sich alles Leben, „nichts geschieht, was nicht geschehen ist; und nichts geschieht, was nicht geschehen wird“ (ebd., 103). Und ebenso wie das Genie selbst würden seine Werke durch nachfolgende Genies und deren Werke abgelöst (vgl. ebd., 106; die kritische Haltung von L. zum Genie bemerkt auch Koch 1883, 225).

Den satirischen Ton seiner Schrift setzt L. bewusst ein (vgl. Leisewitz 1969, 112), um seine Anklage gegen die bestehenden Verhältnisse zu forcieren.

Werke

Leisewitz, Johann Anton: Julius von Tarent und die dramatischen Fragmente. [Hg. v. Richard Maria Werner.] Heilbronn 1889. Nachdruck Darmstadt 1969, 100–113.

Forschung

Encyclopädie der deutschen Nationalliteratur oder biographisch-kritisches Lexicon der deutschen Dichter und Prosaisten seit den frühesten Zeiten; nebst Proben aus ihren Werken. Bearbeitet u. hg. v. Dr. Oskar Ludwig Bernhard Wolff. Bd. 5. Leipzig 1840.

Koch, Max: Leisewitz, Johann Anton, in: ADB (1883), 223 ff.

Luserke, Matthias: Sturm und Drang. Autoren – Texte – Themen. Bibliografisch ergänzte Ausgabe. Stuttgart 2010, 210 ff.

Désirée Müller

Remarks on the Writings and Conduct of J.J. Rousseau

V: Johann Heinrich Füssli

E: zwischen Mitte Februar 1767 und 23. 4. 1767

D: London 1767

Genauso wie der Füssli zur Niederschrift dieser Arbeit drängende Antrieb selbst unbekannt ist, konnte deren Leitmotiv, die Kontroverse zwischen Rousseau (1712–1778) und

Hume (1711–1776), die auf eine Darstellung der Differenzen Rousseaus und Voltaires hinausläuft, nie vollständig geklärt werden. War es für den gerade erst drei Jahre im Ausland Ansässigen eine bloße Auftragsarbeit oder ging es vorrangig um Selbstprofilierung? Jedenfalls schuf der 26-Jährige eine Inkunabel zu Zentralfragen des SuD wie etwa Erziehungslehre, Geniebegriff, Zivilisationskritik, Dekadenztheorie, die zwei bzw. drei Jahre vor den ersten großen programmatischen Essays Herders, *Kritische Wälder* (1769) und *Abhandlung über den Ursprung der Sprache* (1772), und nach einem nur zweijährigen Aufenthalt im englischen Sprachraum entstand. Die *Remarks on Rousseau* sind ein gedanklich und sprachlich „atemloses Buch“ (Mason 1962, 60), das zudem mit Anmerkungen durchsetzt ist, die z. T. eigene kleine Abhandlungen für sich darstellen (vgl. Kap. 4.5: Todeslust im Altertum; Kap. 5.3: Trauerspiel als moralische Anstalt). Fand Karl S. Guthke 1960 nur die ersten drei Kapitel editionswürdig, die der Kontroverse im engeren Sinn gewidmet sind, so wies Eudo C. Mason 1962 darauf hin, dass alle zehn Kapitel ein zusammenhängendes Dokument „der Dankbarkeit, Menschlichkeit und Entrüstung“ (Mason 1962, 23–28) f.s bilden. Sie lassen die Essays zu einer freilich nicht unkritischen Apotheose Rousseaus werden, wobei F. in Rousseaus Ausweisung aus Bern eine ihm und seinem Protagonisten gemeinsame Leidenserfahrung gesehen haben muss, die möglicherweise zum Schreibimpuls wurde.

F. hatte aus London kommend Rousseau zur Jahreswende 1765/1766 in Paris kennengelernt („[...] ich sah ihn in Paris mit Hume, den er nach England begleitete“, ebd., 12) und ein heute verschollenes Manuskript der mehrstündigen Unterredung verfasst. Er hatte zudem Einblick in verschiedene (noch) nicht

edierte Texte (so etwa Humes Essay über den Selbstmord, der erst 1777 in englischer Sprache erschien, und einen verlorenen Brief Rousseaus an Malesherbes), sodass schon der Quellenwert der *Remarks* hoch zu veranschlagen ist.

Voran steht ein grandioser Rückblick in die Geschichte als ein ‚Was wäre, wenn?‘. Kapitelweise behandelt F. dann Rousseaus Schriften, also den *Discours qui a remporté le prix de l'Académie de Dijon* (1750), den *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* (1754), *Émile* (1762), *Julie, ou la Nouvelle Héloïse* (1761), den *Lettre à d'Alembert sur les spectacles* (1758) und Rousseaus *Essay über die französische Musik*. Die letzten Kapitel gelten dem Widerspruch, den Rousseaus Ansichten und sein Verhalten in Wissenschaft und Lebensführung aufwerfen, dem Vorgehen Humes, der Rousseau durch Vermittlung einer königlichen Leibrente hätte desavouieren können, und der für F. zentralen Frage nach Rousseaus persönlicher Tugend, die F. zum eigentlichen Prüfstein der Bedeutung Rousseaus macht. Rousseau und Voltaire, also die beiden Antagonisten, die das ausgeklügelte Frontispiz F.s zeigt, haben die *Remarks*, anders als Hume, nicht gelesen.

F. nutzte die zehn monographisch konzipierten, aber polyhistorisch gefüllten Darstellungen zur Darlegung rousseauianischer, aber auch eigener Standpunkte. Er nutzte sie aber auch zum Beweis eigener Gelehrsamkeit. Das erste Kapitel verwirft den Pseudo-intellektualismus und will Bildung fortan nur noch zum Vorrecht von Genies machen. Das zweite spannt den Bogen von einer Milieu- und Klimatheorie zu Voltaire, der – „no acorns [Eicheln], no state of nature! no four-legs!“ (Füssli 1962, 76) duldend – auf dem Titelkupfer F.s auf einem Gras essenden „edlen Wilden“ (Mason 1962, 55; Schiff 1973, Nr. 301)

reitend dargestellt wird. Im dritten Kapitel wird das Fehlen liebevoller Eltern gerade in jenen Kreisen kritisiert, in deren Macht es eigentlich stünde, die Erziehung ihrer Kinder nicht zweifelhaften Kräften zu überlassen „and produce a coalition of nature and art“ (Füssli 1962, 78). Im vierten greift F. zwar die überhandnehmende Sucht des Lesens von verweichlichenden Romanen an, gibt aber zu, dass weder moralische noch institutionelle Hindernisse den Weg der Leidenschaften zu hindern vermögen, wo diese drängt. Die Gründung eines Theaters in Genf – eine Idee Voltaires – hält er für einen Akt der Dekadenz: Dem Schweizer ist „rest from their business or labour of the day [...] all the entertainment nature carves“ (ebd., 86). F. gesteht aber ein, dass Naivität und Ursprünglichkeit auch in der Schweiz im Schwinden begriffen seien. Rousseaus politischen Schriften bestätigt er, dass man an ihnen nichts lernen könne. Denn es gebe einen Punkt, „where laws are only the curb of a [!] public“ (ebd., 88). Außerdem findet er u. a. in *Du contrat social ou Principes du droit politique* (1762) allzu viel *common sense*: „And what is every body's business, is, you know, no body's.“ (Ebd., 88) Prägnant und satirisch zugleich bringt das siebte Kapitel die Nichtexistenz einer genuin französischen Musiktradition auf den Punkt, die, wie auch die dort tatsächlich dominierende italienische Schule, nur einem Gesetz unterworfen ist: „Imitation of the accents of heart and passions is the true principle of musick, musick is as universal as nature.“ (Ebd., 89)

Das achte Kapitel thematisiert den Widerspruch in Rousseaus Ansichten und in seinem Verhalten, weil jener Wissenschaft und Künste als dekadent ablehnt, aber von ihnen lebt, und sei es nur durch Notenabschriften oder das Verfassen von Libretti. Schon seine armenische Tracht soll zeigen, dass er sich in

kleinen Dingen nicht nach der Menge richtet, um sich darin zu üben, auch in großen nicht ihr Sklave zu sein. Seine Ablehnung von Geschenken und Anwerbungsversuchen endlich lässt ihn als unkäuflich erscheinen. F. erinnert daran, dass Rousseau sein Brot mit über den Kanal gebracht hat: „Doesn't he tell you that he carried his bread over with him“ (ebd., 93), also nicht so mittellos in London erschienen ist, wie er vorgibt. Im Ausspionieren von Rousseaus finanzieller Lage liegt wohl der Kardinalfehler seines Begleiters und Beschützers Hume, der das Zerwürfnis, das zunächst eher in den Köpfen beider bestanden zu haben scheint, zu einer publizistisch ausufernden, durch die Verbreitungsstrategie Horace Walpoles sogar internationalen Affäre machte. Das Fazit dieses Kapitels: Nicht Armut, Schmerz oder Melancholie sind es, die Rousseau niederschlagen, sondern enttäuschte Menschenliebe. Gerade in dieses Kapitel sind verstärkt Partikel aus F.s eigener Unterredung mit Rousseau eingeflossen (so etwa Rousseaus polemischer Vergleich des Bauerndichters Kleinjogg mit dem Mathematiker Euler).

Im neunten Kapitel wird dann die Kontroverse zwischen Rousseau und Voltaire verschärft. Das einst freundschaftliche Verhältnis beider hat sich in Hass Voltaires auf Rousseau verwandelt, weil Rousseau jenem nicht zugestehen wollte, dass ein literarischer Erfolg ihm das Recht verleihe, Gott zu leugnen, wie Voltaire es in seinem *Poème sur le Désastre de Lisbonne, ou de cet Axiome, tout est bien* (1755/1756) tue. F.s Kritik an Voltaire gipfelt in dem Satz: „I would have you to know that Arouet believes in God [...] though he has proved that his God is the devil.“ (Ebd., 98) F. polemisiert offen weiter und nennt Voltaire „the son of toleration, the jolliest bottle that ever gurgled on the ocean of being“ (ebd., 99).

Voltaire hatte in zwei Schmähschriften *Lettre au Docteur Jean-Jacques Pansophe* und *Lettre à M. Hume* der Rousseau-Hume-Kontroverse eine Schärfe gegeben, die dadurch unumkehrbar wurde.

Im zehnten Kapitel werden v. a. die Gründe für Rousseaus Scheitern als bürgerliche Existenz zusammengefasst, die in dessen totale Isolation münden. „He was himself alone, his self-consequence was satisfied.“ (Ebd., 101) Mit dieser an Märtyrer erinnernden Apotheose verklärt F. seinen Helden. Wahrscheinlich sind die *Remarks* auch als Reflex auf d'Alemberts *Exposé succinct* (1766) zu lesen, mit dem jener die Veröffentlichung der gesamten Korrespondenz zwischen Rousseau und Hume nur mit Humes Billigung der Öffentlichkeit preisgegeben hatte.

Das umfassende Vertrautsein mit allen Bereichen des öffentlichen Lebens in England und die Verknüpfung mit antiken wie zeitgenössischen Autoren sind erstaunlich, zumal bei einem Autor von 26 Jahren. Die in kürzester Zeit erlangte Fähigkeit, den inhaltlich überbordenden Stoff englisch zu formulieren, führte bei F. zu einer Dichte, ja Gedrängtheit, die ihre Grenze allenfalls in dem Mangel findet, seine Darstellung Rousseaus und die nicht immer mit ihm konformen eigenen Thesen zu differenzieren und ausführlich darzulegen. F.s Bedenken gegen allgemeine Bildung, Gleichmacherei, den unbedingten Glauben an die Zivilisation, hingegen für die Befreiung des Gefühls und für die Sonderstellung des Genies lassen seine spätere ihrer selbstbewussten Autonomie bereits anklingen. Dass er die sozialen und politischen Reformideen Rousseaus teils als zu weitgehend ablehnt, ist nicht zu übersehen. Dass er überhandnehmender Pseudo-Gelehrsamkeit und -Kunst eine staatsgefährdende und sittlich verderbliche Wirkung zuschreibt, mag noch

auf den gewesenen puritanischen Theologen F. zurückgehen. Weiterweisend ist aber, dass F. schon hier Schwärmerei und Irrationalismus kritisiert. Auch insofern ist der inhaltliche Bruch, den die *Remarks* gegenüber seinem späteren Werk darzustellen scheinen, nicht so grundsätzlich, wie oft angenommen wird. „The pamphlet you mention was wrote by one as mad as R. himself and it was believed at first to be by Tristram Shandy, but proves to be by one Fuseli, an engraver. He is a fanatical admirer of Rousseau, but owns he was not wrong to me“ (zit. nach Mason 1962, 48), also trotz aller Rousseau-Verehrung F.s gerecht beurteilt worden zu sein, bekannte schon Hume an Blair am 20. 5. 1767.

Sprache, Tempo, Bilderfülle, Vergleiche, Ausrufe, Anreden und Aufforderungen an den Leser, Sticheleien, Verweise, ja die einleitende Selbstdistanzierung und Mystifizierung eines fingierten Herausgebers machen die *Remarks* zu einer Gründungsschrift des deutschsprachigen SuD, die paradoxerweise auf Englisch abgefasst wurde. Das Sprunghafte, „Zackige“ (ebd., 60) und in seinen Intentionen nicht immer klar Durchschaubare lässt das Werk daneben auch als eine grandiose Vorwegnahme des Prinzips romantischer Ironie erscheinen.

Die Urheberschaft der *Remarks* war in der Öffentlichkeit lange ungewiss. Ein Rezensent (John Armstrong?) des *Monthly Review* vermutete im Juni 1767 den Autor des *Tristram Shandy*, also Sterne (1713–1768), als Verfasser, was bereits im Juli von Hamann bei seiner Übersetzung von Auszügen in der Königsberger Zeitung kolportiert wurde. Die Schrift war jedoch bereits am 9. 9. 1766 (mit Erscheinungsdatum 1767) von F. an Bodmer (1698–1783) gesandt worden. Als erster erwähnt Herder 1771 F. als Autor in einem Schreiben an Merck (1741–1791), kommt auch

noch einmal auf das Werk in einem Brief an Lavater 1773 zurück. Im erhaltenen Briefwechsel F.s mit Lavater werden die *Remarks* nirgends erwähnt, was man aus F.s späterer Distanzierung von seiner Frühschrift heraus erklären kann. Seine Verehrung Rousseaus (des „neuen Sokrates“) wich spätestens 1770 in Rom dem Leitbild Michelangelo. Da fast die gesamte Auflage im selben Jahr im Haus des Verlegers Johnson, das auch F.s Wohnung war, verbrannte, war das Werk seitdem so gut wie nicht mehr greifbar. Es gibt zwei variierende Drucke, die sich in der erotisch-sexuellen Anspielung in der Originalausgabe durch Auslassungen auf Seite 54 („They will open them“ [Exemplare London/Oxford]; „They will ***“ [Genf/Edinburgh]) unterscheiden. (Ebd., 81) In Deutschland ist ein Exemplar in der Landesbibliothek Oldenburg zu verzeichnen; weitere Exemplare finden sich in Cambridge, Bern, Edinburgh, Genf, London, Oxford, San Marino (Kalifornien) und Zürich.

Noch bei F.s Aufnahmeantrag für die Royal Academy wies Thomas Banks darauf hin, dass F. vor 30 Jahren ein Buch über sittliche Fragen geschrieben habe, das nicht gebilligt worden sei. Eine späte Abrechnung F.s selbst mit der eigenen Rousseau-Verehrung ist seine Rezension von Corancez' *Anecdotes de Rousseau* im *Analytical Review* vom Dezember 1798, die dazu beitragen sollte, die „tatsächlichen Verrücktheiten jenes unglückseligen Menschen darzutun“ (zit. nach Mason 1962, 41).

Polyglotter hätte das literarisch so gern als deutsch akzentuierte Phänomen SuD nicht beginnen können: Ein Schweizer Autor, der zuvor nach Schwedisch-Vorpommern und Berlin emigriert war, eröffnete in London in englischer Sprache mit einem französischen Philosophen, der eben aus der Schweiz ausgewiesen worden war und sich in dem damals

preußischen Neufchâtel aufgehalten hatte, den neuen Weg, sich auszudrücken. Dass er diesem Philosophen auf seinem Weg aus der Schweiz in Paris begegnet war, der gemeinsame Bestimmungsort aber London hieß, wohin auch F. zurückkehrte, bezeugt nicht nur F. als europäischen Maler, sondern auch den SuD als nicht nur deutsches Phänomen.

Werke

[Füssli, Johann Heinrich:] Remarks on the Writings and Conduct of J.J. Rousseau. London: Printed for T. Cadell, (Successor to Mr. Millar) in the Strand; J. Johnson and B. Davenport: and J. Payne, in Paternoster-Row. MDCCLVII [1767]. – Federmann, Arnold: J.H. Füssli. Dichter und Maler 1741–1825. Zürich u. a. 1927, 115 [Füssli an Bodmer, Lyon 7. 2. 1767], 117 [Füssli an Bodmer, London 10. 6. 1767], 127 [Füssli an Lavater, Berlin 7. 12. 1763], 136 [Füssli an Lavater, London 30. 7. 1764]. – J.H. Füssli: *Remarks on the Writings and Conduct of J.J. Rousseau*. Bemerkungen über J.J. Rousseaus Schriften und Verhalten. Mit Einführung, deutscher Übersetzung u. Kommentar hg. v. Eudo. C. Mason. Textkritische Ausgabe. Zürich 1962.

Hamann, Johann Georg: Teilübertragung und rezensierende Einleitung, in: Unger, Rudolf: Hamann und die Aufklärung. Bd. 2. Jena 1911, 872–878.

Forschung

Calè, Luisa: Fuseli's Milton Gallery. "Turning Readers into Spectators". Oxford 2006.

Guthke, Karl S.: Zur Frühgeschichte des Rousseauianismus in Deutschland, in: Zeitschrift für deutsche Philologie 87 (1958), 384–396.

Guthke, Karl S.: A Note on Herder and Rousseau, in: Modern Quarterly 19 (1958), 303–306.

Lentzsch, Franziska (Hg.): Füssli. The Wild Swiss. Zürich 2005.

Schiff, Gert: Johann Heinrich Füssli 1741–1825. Œuvre-kataloge Schweizer Künstler. Hg. vom Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft. 2 Bde. Zürich u. a. 1973.

Volz, Bettina: Rebellion im Namen der Tugend. *Der Erinnerer*. Eine moralische Wochenschrift. Zürich 1765–1767. Zürich 1997.

Wierz, Ernst: Eine unbekannte Rousseau-Schrift des Malers J.H.F., in: NZZ vom 5. 10. 1923.

Jörg Deuter

Simsone Grisaldo.* *Schauspiel in fünf Akten

V: Friedrich Maximilian Klinger

E: wahrscheinlich 1776

D: Berlin 1776

UA: nicht bekannt

Das Prosastück *Simsone Grisaldo* von Friedrich Maximilian Klinger erscheint 1776 zunächst anonym bei August Mylius in Berlin. Hier publiziert K. auch sein Schauspiel *Die neue Arria* (1776). Zugrunde liegen mag dem eine Vermittlung durch Goethe, der im selben Jahr sein Singspiel *Claudine von Villa Bella* (1776) ebenfalls dort verlegen lässt, denn eine biographische Linie K.s nach Berlin ist nicht ausfindig zu machen. Wann die Arbeit am *Grisaldo* tatsächlich abgeschlossen ist, lässt sich nicht verifizieren (vgl. Kolb 1929, 111). Begonnen hat K. das Stück wohl im Frühjahr 1776 in Gießen. Da K. wegen der schleppenden Publikation und Bezahlung der *Zwillinge* (1776) mit dem Hamburgischen Verleger Schröder unzufrieden ist, erscheint ein Verlegerwechsel nur folgerichtig.

K. nimmt den *Grisaldo*, im Gegensatz zu seinen Erstdramen *Otto* (1775) und *Das leidende Weib* (1775), in die Liste der 19 Stücke auf, die er der Auswahl Ausgabe seiner dramatischen Werke 1794 voranstellt (vgl. Klinger 1794, VII). Etliche Briefstellen belegen eine forcierte biographische Engführung von *Grisaldo* und K. selbst, die die ältere Forschung einer entsprechenden Lesart des Dramas zugrunde legt. Das Schauspiel findet sich neben der Aufnahme in Kompilationen im zweiten

Band der von Hans Berendt und Kurt Wolff herausgegebenen dramatischen Jugendwerke K.s wiederaufgelegt, die Neuedition im Rahmen der Historisch-Kritischen Werkausgabe steht aus.

Von einem exotischen Auftakt im Palast des Sarazenenkönigs von Granada und einem kurzen Intermezzo in Aragon abgesehen spielt das Stück am spanischen Hof von Kastilien und ist in der Zeit der Reconquista anzusiedeln. Ein historisch verbürgter Stoff wird jedoch nicht verarbeitet. Wie in K.s *Otto* wird die heldenhafte Größe des Protagonisten weniger durch aktive Bühnenhandlungen denn durch die Lobreden anderer Sprecher konturiert. Schon der älteren Forschung ist aufgefallen, dass Grisaldo in keiner Weise innerlich zerrissen ist, Züge der Krise und Möglichkeiten der Entwicklung fehlen ihm (vgl. Rieger 1880. Bd. 1, 129). Im Gegenteil: General Grisaldo hat alles, was ein ‚Superheld‘ braucht. Ihm fliegen die Herzen der Damen ebenso wie die der Herrscher zu. Alle Angriffe auf seine Person wehrt er mühelos ab, jeden noch so aussichtslosen Kampf gewinnt er. Selbst die politischen Feinde des ungebrochen erfolgreichen Feldherrn lassen sich zu Lobesbekundungen hinreißen. So betont der unterlegene Maurenprinz Zifaldo am Ende geläutert: „Mich freut übrigens, Euch näher gesehen zu haben. Ihr seyd wirklich, was man einen Menschen heißt.“ (Klinger 1776, V/2)

Doch das tugendhafte Moralgebäude, das K. um seinen unantastbaren und typisiert wirkenden Titelhelden strickt, wird auch burlesk unterlaufen. Das Drama taugt nicht zur Tragödie, der Held ohne Krise und Makel nicht zur tragischen Figur. K. verlegt den Stoff ins Operettenhafte. Die Anklänge an Carlo Gozzis (1720–1806) Märchenspiele sind überdeutlich, auch Shakespeares Komödien lassen sich als Vorlage in Betracht ziehen,

so etwa die heiteren Liebesverwechslungen in *Love's Labour Lost* (ca. 1598). Diese Komödie überträgt Lenz 1774 unter dem Titel *Amor vincit omnia* erstmals ins Deutsche, was dem ihm nahestehenden und sprachbegabten K. nicht entgangen sein dürfte. Weitere Anbindungen können möglicherweise in Ariosts *Orlando Furioso* (1516) gesehen werden. Schon die Zusammensetzung des Namens Simsone Grisaldo in der transgeschlechtlichen Amalgamierung des alttestamentarischen Helden Samson (Richter 13–16) mit Boccaccios (1313–1375) zurückhaltender, duldsamer Griseldis aus dem *Dekameron* (1470) zeugt davon, dass hier locker und parodistisch mit Stoffen und Motiven gehandelt wird (zur Titelgebung vgl. Jörn 2001, 152; Poeplau 2012, 95). Eine umfassende Aufarbeitung dieser und weiterer literarischer Vorbilder hat die ältere Einflussforschung vorgenommen (vgl. Vermeil 1913, 87 ff. u. 163 ff., eine kritische Einschätzung der Arbeit Vermeils bietet bereits Kolb 1929, 6 f.).

Die seria-Szenen der Grisaldo-Handlung werden durch buffa-Parallelhandlungen am spanischen Hof kontrastiert. Grisaldos vermittelte innere Größe wirkt im formelhaften Reden jedoch oft plakativ, ebenso wie die Konturierung seines Antagonisten Bastiano, den K. mit stürmisch drängenden Worttiraden ausstattet.

Korrespondenz- und Kontrastrelationen bedingen demnach die Figurenkonstellationen dieses Dramas. Der Rousseau'sche Widerstreit zwischen amour de soi und amour propre wird dabei nicht als innerer Konflikt einer Figur vorgeführt, sondern auf zwei Charaktere verlegt: Grisaldo erscheint als Vertreter der Selbstliebe, die dem physischen Willen zur Selbsterhaltung unterstellt ist, während sein Widersacher Bastiano als personifizierte Selbstsucht auftritt. Grisaldo

bekannt, das Leben sei „beständiges Kämpfen, Ringen und Cultivirung meiner innern und äußern Kräfte“ (Klinger 1776, III/1) und stellt sich in einem langen Plädoyer als ausbuchstabiertes Beispiel Rousseau'scher Maximen dar. Angesichts seines unbeständigen Lebenswandels und donjuanesken Liebeslebens erscheint dies allerdings fragwürdig. Hering und Geerdtz wollen in dieser moralfreien Haltung einen Akt der von K. inszenierten Selbstbefreiung des Individuums aus dem herrschenden System sehen (vgl. Hering 1966, 82; Geerdtz 1970, XIV spricht von „sittlichem Anarchismus“).

In diesem Schauspiel K.s herrscht aber trotz aller statischen Gebundenheit an Figurentypen emotionale Bewegung: Der Aufbruch der Gemüter gewinnt Oberhand über das Handlungsgefüge, das nicht immer klar motiviert scheint. Monologe dominieren die Szenen, ein Für-sich-Sprechen, Aneinander-Vorbeireden und Absichtsvoll-nicht-erklärend-Reden prägt die Szenenführungen. Die vielen abgebrochenen Sätze und Fragen, die an keine explizite Bezugsperson gerichtet sind, sind auf die Konkretisierung einer Inszenierung angewiesen. Die Figuren sprechen sich oft mit ihren eigenen Namen an, scheinbar um sich ihrer selbst zu vergewissern. Sie brauchen daher kein Gegenüber zur Gesprächsführung: Die Selbstaussprache regiert so über echte Dialogbereitschaft. Handlungsmotivationen rücken dadurch in den Hintergrund, und das Handlungsgefüge entwickelt sich episodenhaft. Das Stück zerfällt in eine Nabelschau der Gefühle entlang der gesamten Emotionenskala: Melancholie, Liebestaumel, Rache- und Machtgelüste, Selbstüberschätzung, Enttäuschung und Seelenqual sind in unterschiedlichsten Abschatierungen in den fünf Akten zu finden. Der Plot nimmt sich dagegen bescheiden aus: Der

sieg- und ruhmreiche Frauenheld Grisaldo wird von allen beneidet. Zugleich zeigt sich sein Dienstherr, der spanische König, von Intriganten umgeben, schwach, beeinflussbar und melancholisch. Die Intrige, die zur Ermordung Grisaldos und zur Absetzung des Königs führen soll, wird vom Thronprätendenten Bastiano angeführt. In dem durchweg hohem ständischen Personal vorbehaltenen Stück wird diese Intrigenhandlung durch die Liebeshändel, in die alle Beteiligten verstrickt werden und denen breiter szenischer Raum gegeben wird, unterminiert. An der Seite des reichen Misanthropen Bastiano finden sich der in die Infantin verliebte Schreiberling Curio sowie der am Ende als Schelm auftretende „Nativitätssteller“ (Klinger 1776, II/2) des Königs, der adlige Bastard Truffaldino, beide Thronanwärter komischer Kontur. Die auftretenden Frauengestalten sind alle dem spanischen Feldherrn zugetan, werden jedoch auch von den anderen Dramenfiguren teils heftig umworben. Von der kecken und widerspenstigen Lilla bis hin zur sehnsuchtsverzehrenden, melancholischen Isabella von Aragon, die einen Krieg anzettelt, um Grisaldo für sich zu gewinnen, reicht das Panorama der liebenden Frauengestalten, das K. hier absteckt. Die Schwester des Maurenprinzen, Almerine, ist Grisaldo ebenfalls liebend verfallen. Sie verbringt mit ihm wollüstige Nächte in einer Grotte und schwört ihm ewige Liebe, folgt ihm sogar unbemerkt und verkleidet als Ritter nach Aragon. K. wählt diese Hosenrolle wohl mit ironischem Bedacht bezüglich transkultureller geschlechtlicher Codes: Almerine tauscht den Schleier gegen die Rüstung, das Visier schützt nun ihre Identität (vgl. IV/2). In Anlehnung an das Haarmotiv aus der Samson-Legende verschlingt Almerine als Liebesbund die Haare der beiden miteinander. Grisaldo jedoch löst den Kno-

ten, um jeder Verbindlichkeit zu entkommen: „Weib! ich stehe auf dem Punkte zu scheitern. [...] Ich steh auf dem hohen Gipfel meiner Selbstständigkeit, und ziehst mich herunter. Ha! So soll ich hier enden? An Deinem Busen enden? Reize des Weibes! daß ihr allein mich so hinstreckt! Mich vergessen macht, daß ich bin, warum ich bin“ (I/3).

Die selbstaufopfernde Liebe Almerines kontrastiert mit der selbstverliebten, eitlen Liebestollheit Curios, der komödienhaft für sein ‚Stalking‘ bestraft, mit Pomeranzen beworfen und gekniffen wird. Zwei Anschläge werden im Verlauf der Handlung auf Grisaldos Leben verübt, den ersten kann er selbst kämpfend abwehren, dem zweiten – einer versuchten Blendung – nur durch Almerines Einsatz im letzten Moment entkommen. Beide Male wird Isabella als Verräterin eingesetzt, die jedoch beim Anblick Grisaldos emotional überwältigt wird und den geplanten Verrat gesteht (III/4 u. V/1).

Noch vor Mozarts *Entführung aus dem Serail* (1782) widmet sich K. dem Sujet des Aufeinandertreffens von Christen und Muslimen – bei K. synonym mit Mauren und Sarazenen. Die anfangs geschworene Rache des Maurenprinzen Zifaldo löst sich am Ende des Dramas angesichts der schönen spanischen Frauen am Hofe und der verachtenswürdigen Sitten der Christen in Nichts auf. Seiner Anklage: „Aber so seyd Ihr! Immer Dunst, immer heuchlerischer Glanz, und in den Winkeln seyd ihr Schweine, und nennt uns doch Barbaren“ (IV/1), folgt der Rückzug: „Mich eckelt hier alles an, und ich zieh nach Granada.“ (V/2) So sind K.s Barbaren die moralisch integren Persönlichkeiten dieses Schauspiels. Die von ihnen vertretene kritische Haltung gegenüber der verkommenen Hofgesellschaft, die sie letztlich mit entlarven helfen, stellt sie in eine Reihe mit den aufklärerischen Ma-

ximen, wie sie Montesquieu (1689–1755) in seinen *Lettres persanes* (1721) den Persern Usbek und Rica in den Mund gelegt hat. Das Eigene als Abgrenzung gegenüber dem Fremden zu verstehen und der Gesellschaft aus der Sicht des Orientalen den Spiegel vorzuhalten, stellt eine Möglichkeit dar, der sich K. hier bedient, um Kritik am Gesellschaftsapparat zu üben. Das kulturell Andere wird demzufolge nicht um seiner selbst willen etabliert, sondern um als Kontrastfolie zur Darbietung der eigenen, europäischen Verhältnisse zu dienen (vgl. Hermes 2009, 362). Hermes verankert das Drama erstmals im Diskurs um kulturelle Differenzen (vgl. Hermes 2009). Er sieht die Figur des Zifaldo als orientalischen Doppelgänger Grisaldos. Dieser stellt im Dramenkontext damit mehr als nur die triebgesteuerte Karikatur des edlen Wilden vor (vgl. Poeplau 2012, 105). Vielmehr zeigt sich in der Analogie von Protagonist und Orientalen – im Reden mit einer Zunge – die dramatische Überwindung des kulturellen Gegenbildes (vgl. Hermes 2009, 381).

Gänzlich überzeichnet wirkt die Selbstankündigung des königlichen Gesellschafters und Weissagers Truffaldino, „indirekter Beherrscher des Castilischen Volkes“ (Klinger 1776, II/1) zu sein. Ihren Höhepunkt findet die ausgestellte Anmaßung in der vorletzten Szene des Stücks, die die drei falschen Thronanwärter im grotesken Streitgespräch um die Krone zeigt (vgl. V/2). Das Finale führt alle männlichen Parteien einer Versöhnung ohne Blutvergießen zu, die Frauen treten nicht mehr in Erscheinung. Grisaldo bringt die Missetäter vor den König, Zifaldo bekundet Beifall über das edle Verhalten Grisaldos. An die Stelle eines fälligen Eheversprechens rückt das Loyalitätsgelöbnis gegenüber dem König. Dieser unterwirft sich – in einem Akt empfindsam rührseliger Bekundung – Grisaldos

Lehr- und Tugendkanon. „König: ‚Lehre mich leben Edler!‘ Grisaldo: ‚Was ich vermag, ist Euer.‘ (Hand in Hand ab.)“ (V/3) Das Schlusswort weist K. jedoch nicht diesem homophilen Freundschaftsbund, sondern Truffaldino zu: Dem Stürmen und Drängen erteilt dieser für die Lebenswirklichkeit eine Absage, es soll seinen Platz, ebenso wie die Liebestollheit Curios, nurmehr im therapeutischen Schreibakt oder der Phantasie finden. In der Funktion des Narrenworts scheint damit eine konkrete Lebensanweisung auf, die als kritischer Kommentar zur eigenen Epoche gelesen werden kann: „Das ist ein Leben! [...] Ich meyn, es wär doch gut in der Welt, wenn jeder so an seinem Plätzchen blieb, leben lernte, und hübsch um sich bebaute; sich nicht Begierden wachsen ließ, wo's Herz nicht hinreichte, außer in Phantasie! Ziehet Lehren draus! [...] außerhalb ist Sturm und Wind.“ (V/3)

Werke

[Klinger, Friedrich Maximilian:] *Simsone Grisaldo*. Schauspiel in fünf Akten. Berlin 1776. – Wiederabdruck: in F.M. Klinger's Theater. Vierter Theil. Riga 1787, 113–274. – Neudruck: Sturm und Drang. Dichtungen aus der Geniezeit. Bd. 2. Berlin u.a. 1911, 115–193. – Neufassung: Edmond Vermeil: *Étude suivie d'une réimpression du texte de 1776*. Thèse complém. de Paris. Paris 1913. – Friedrich Maximilian Klingers dramatische Jugendwerke in drei Bänden. Hg. v. Hans Berendt u. Kurt Wolff. Bd. 2. Leipzig 1913. – Sturm und Drang: dramatische Schriften. Hg. v. Erich Loewenenthal. Bd. 2. Darmstadt 1959, 203–288. – Sturm und Drang. Bd. 2. München 1971, 1063ff.

Forschung

Geerds, Hans Jürgen: Einleitung, in: Klingers Werke in zwei Bänden. Ausgewählt u. eingeleitet v. Hans Jürgen Geerds. Bd. 1. Weimar u. a. 1970, V–XXXIV.
Hering, Christoph: Friedrich Maximilian Klinger. Der Weltmann als Dichter. Berlin 1966, 81–89.
Hermes, Stefan: Zivilisierte Barbaren. Figurationen kultureller Differenz in Lenz' *Der neue Menoza* und

Klingers *Simsone Grisaldo*, in: *Wirkendes Wort* 59.3 (2009), 359–382.

Jörn, Inka: *Simsone Grisaldo*, in: *Dramenlexikon des 18. Jahrhunderts*. Hg. v. Heide Hollmer u. Albert Meier. München 2001, 152ff.

Kolb, Luise: Klingers *Simsone Grisaldo*. Halle a.d. Saale 1929.

Lanz, Max: Klinger und Shakespeare. Zürich 1941, 24–25.

Poeplau, Anna: Selbstbehauptung und Tugendheroismus. Das dramatische Werk Friedrich Maximilian Klingers zwischen Sturm und Drang und Spätaufklärung. Würzburg 2012, 92–110.

Rieger, Max: Friedrich Maximilian Klinger. Sein Leben und Werke. 2 Bde. Darmstadt 1880/1896. Bd. 1 (1880), 47–61.

Vermeil, Paul: *Le Simsone Grisaldo* de F.M. Klinger: Étude suivie d'une réimpression du texte de 1776. Thèse complém. de Paris. Paris 1913.

Constanze Baum

Sturm und Drang. Ein Schauspiel

V: Friedrich Maximilian Klinger

E: 1776

D: [Berlin 1777]

UA: nicht gesichert (1. 4. 1777 in Leipzig?)

Bekannt ist das Schauspiel *Sturm und Drang* weniger durch seinen Inhalt denn durch seinen schlagkräftigen Titel, der ihm einen Platz in der Epochengeschichte zuweist. In der neueren Forschung herrscht weitgehende Einigkeit darüber, dass Klingers Schauspiel trotz des programmatischen Titels kein repräsentatives SuD-Drama ist, vielmehr eine in vielen Punkten gemilderte Variante darstellt (vgl. z. B. Luserke 2010, 201). Der Titel selbst geht laut einer späten Selbstaussage K.s, der das Stück in einem Brief an Ernst Schleiermacher vom September 1776 zunächst *Wirrwarr* nennt, nicht auf ihn zurück, sondern wird auf Zuraten des selbsternannten Genieapostels Christoph Kaufmann – K. schreibt 1814 an

Goethe, er sei von diesem genötigt worden – in *Sturm und Drang* abgeändert. Die bemühten Vokabeln finden in dieser Zeit ebenso bei Lavater, Lenz und Herder Verwendung, jedoch nicht in der formelhaften Verdichtung (einen Überblick zur Begriffsgeschichte bietet Luserke 2010, 23 ff.). Auch in den vorangegangenen Stücken K.s braust und stürmt es, sowohl in den Wäldern als auch in den Protagonisten, die mehr als einmal ein zwanghaftes Drängen verspüren, sich ihrer angestauten Emotionen zu entledigen. Der Titel stellt damit zugleich eine Art Quintessenz eines mehrschichtigen Leitmotivs von K.s frühen Dramen dar. Der kompositorische Wirrwarr ist dagegen in diesem Schauspiel gegenüber früheren überschaubar gehalten, weshalb die Änderung des Titels nur konsequent erscheint.

Ohne Angaben zu Verleger und Ort erscheint *Sturm und Drang* mit dem Jahresvermerk 1776 auf dem Titelblatt, dem Jahr mit der vielleicht höchsten Publikationsdichte von SuD-Dramen, in das auch Leisewitz' *Julius von Tarent*, Lenz' *Die Soldaten* und Wagners *Kindermörderin* fallen. K. selbst veröffentlicht zudem *Die Zwillinge* und *Simsons Grisaldo*. Wie durch die Editions-geschichte deutlich wird, handelt es sich im Fall von *Sturm und Drang* allerdings um eine forcierte Rückdatierung des Autors oder Verlegers, tatsächlich ist das Stück wohl 1776 entstanden, aber erst 1777 gedruckt worden. Im Spätsommer des Jahres 1776 arbeitet K. in Weimar, in das er – Goethe nachfolgend – kurz zuvor übersiedelt ist, nachweislich an dem Stoff: „Ich schreibe eine Comoedie der *Wirrwarr* die bald zu End ist – und wo du einen HE. Wild, Blasius und La Feu sehr lieb kriegen wirst. Ich hab die tollsten Originalen zusammengetrieben. Und das tiefste tragische Gefühl wechselt immer mit Lachen und Wiehern.“ (K. an

Schleiermacher, 4. 9. 1776, zit. nach Rieger 1880. Bd. 1, 398, Brief XXII) Da K. bezüglich der Abfassung anderer Dramen von zügigen Schaffensphasen berichtet, ist davon auszugehen, dass das Stück im Herbst 1776 vollendet ist. Ein Manuskript des Textes ist nicht überliefert.

K. hofft, auf der Leipziger Messe durch Aufführungen seiner Stücke oder den Verkauf von Manuskripten an Geld zu kommen. Gleichzeitig wartet er auf eine Zusage für einen militärischen Einsatz in Amerika, was sich zwar zerschlägt, aber einen motivischen Niederschlag in *Sturm und Drang* hinterlässt. Eine allzu biographistische Lesart, die K.s anvisierten militärischen Einsatz in der amerikanischen Kampagne unter der Fahne der Engländer mit der Bataille in *Sturm und Drang* gleichsetzt und Autorleben und Protagonist engführt, wie es die ältere Forschung vielfach vornimmt, ist zurückzuweisen (vgl. auch Popplau 2012, 135). Nachweislich ist K. im Oktober in Leipzig und heuert nur drei Tage nach seiner Ankunft bei der Theatergruppe um Abel Seyler (1730–1800) an. Zu dem in einem Brief an Schleiermacher erwähnten Aufenthalt in Dessau kommt es nicht (vgl. Rieger 1880. Bd. 1, 401, Brief XXV). K. plante, sich zusammen mit Kaufmann als Lehrer in dem von Basedow gegründeten Philanthropinum, einer reformerischen Lehranstalt, anstellen zu lassen.

K. muss dessen ungeachtet Abel Seyler *Sturm und Drang* als Originalstück zur Uraufführung angeboten haben, denn schon von der nächsten Station der Schauspieltruppe schreibt der nunmehr arrivierte Theaterdichter über eine anvisierte Inszenierung: „Kom-mende Woche wird hier ein neues Stük von mir aufgeführt *Sturm und Drang*.“ (Zit. nach Rieger 1880. Bd. 1, 403, Brief XXVIII) Zeugnisse dieser möglichen Uraufführung in der

Wintersaison in Dresden, wo Seyler Vorstellungen im 1775 gegründeten Theater auf dem Linckeschen Bade gibt, existieren nicht. Gesichert ist dagegen eine Aufführung während der darauffolgenden Leipziger Messe am 1. 4. 1777. Seyler erwirbt 1774 das herzogliche Privileg, in Leipzig deutsche Schauspiele aufzuführen zu dürfen (vgl. Blümner 1818, 190 f.). In der Folge wird das Stück auch an anderen Orten gespielt, so in Frankfurt, und scheint fest in das Repertoire der Seylerschen Truppe übernommen zu sein.

Über den Erstdruck und eine spätere Fassung herrscht trotz unsicherer Quellenlage in der Forschung eine nicht hinterfragte Einigkeit. Noch Fechner und Scheuer, auf die sich die jüngsten Arbeiten hinsichtlich der Editionsgeschichte verlassen, bemühen Riegers Biographie von 1880 als Referenz, ohne dessen Angaben kritisch zu prüfen. Immerhin stellt Fechner resümierend fest, dass *Sturm und Drang* der „unzuverlässigste Erstdruck Klingers“ (Fechner 1998, 157) sei.

Auch bei anderen Dramentexten wie *Die Zwillinge* fällt auf, dass K. in den Datierungen seiner eigenen Stücke in späteren Ausgaben schwankt und offenbar nachjustiert. So auch bei *Sturm und Drang*, das er in den zweiten Band seiner Auswahl an Theaterstücken aufnimmt und 1786 in Riga verlegen lässt. Auf dem dortigen Titelblatt ist vermerkt: „Ein Schauspiel in fünf Auszügen von 1775.“ Diese von K. selbst vorgenommene Rückdatierung muss auf der Grundlage der bereits angeführten Dokumente als falsch zurückgewiesen werden.

Nachweisbare Ausgaben zu Lebzeiten K.s sind demnach die Erstausgabe als Einzeldruck, die Rigaer Kompilation von 1786, die das Stück mit Änderungen wiederabdruckt, sowie eine erneute Titelaufgabe im 170. Band der *Deutschen Schaubühne* (Wien, 1734 ff.,

Bd. o.J., gesichert nach 1778, Auskunft ÖNB Wien; vgl. Buchinger 1994, 90).

Dass *Sturm und Drang* 1776 bereits gedruckt vorliegt, kann ausgeschlossen werden, denn es existiert ein Brief K.s an den bekannten Leipziger Buchhändler Philipp Erasmus Reich (1717–1787) vom 6. 3. 1777, in dem er darum bittet, eine „neue Comödie (die Seiler in Leipzig geben wird) von mir, auf diese Messe noch verlegen“ (zit. nach Rieger 1880. Bd. 1, 406) zu wollen. Demnach verfolgt K. den Plan, zeitgleich mit der Aufführung des Stücks eine Druckfassung an öffentlichkeitswirksamer Stelle vorzulegen. Da *Die Neue Arria* und *Simone Grisaldo* 1776 noch bei Mylius in Berlin publiziert sind, kommt hierfür nur das Schauspiel *Sturm und Drang* in Betracht. Daraus ergibt sich der März 1777 als terminus post quem für die Drucklegung. In dem von Reich herausgegebenen Leipziger *Meßkatalog von Michaelis 1777* in der Rubrik *Fertig gewordene Schriften in deutscher und lateinischer Sprache, aus allen Facultäten, Künsten und Wissenschaften* heißt es: „Sturm und Drang, ein Schauspiel von Klingern. 8. Berlin, bey Ge. Jak. Deckern.“ (Verzeichnis 1777, 356) Dies stellt nicht nur den frühesten bibliographischen Nachweis dar, sondern legt zudem Ort und Verlag der Ausgabe offen. Besprechungen des Stücks setzen ab Oktober 1777 ein, was die Drucklegung zu Michaelis, das ist der 29. September eines Jahres, stützt. Sofern keine früher datierbaren Dokumente auftauchen, erscheint die Erstausgabe für den Zeitraum nach Ostern und vor Ende September des Jahres 1777 bei Decker in Berlin somit gesichert. Abel Seyler unterhielt Verbindungen zum Verleger Georg Jacob Decker, dieser mag der Aufführung von *Sturm und Drang* im April 1777 beigewohnt und eine Einzelpublikation in seinem Hause befürwortet haben.

Die frühen Besprechungen des Stücks sind durchgehend negativ, der Titel wird als plakativer Spottname der Gruppierung gebraucht. Einzig Heinrich Leopold Wagner findet in seiner ausführlichen Rezension in *Briefe die Seylerische Schauspielergesellschaft und Ihre Vorstellungen zu Frankfurt am Mayn betreffend* (1777) anerkennende Worte, gehört ja aber selbst zum Umkreis der SuD-Autoren.

K. artikuliert in diesem Schauspiel in aller Deutlichkeit programmatische Wildheit, angefangen mit der Namensgebung seines Protagonisten ‚Wild‘. Wild, eigentlich der unter Decknamen lebende Carl Bushy, eröffnet das Schauspiel in ausgestellt stürmischer Weise: „Heyda! Nun einmal in Tumult und Lermen, daß die Sinnen herumfahren wie Dach-Fahnen bey dem Sturm. Das wilde Geräusch hat mir schon so viel Wohlseyn entgegen gebrüllt, daß mir’s wirklich ein wenig anfängt besser zu werden. [...] labe dich im Wirrwar!“ (Klinger 1998, I/1) Im Gegensatz zu seinen frühen Dramen herrscht in *Sturm und Drang* zwar durchaus eine gewisse Verwirrung unter den Protagonisten, durch die strenge Geschlossenheit von Ort und Handlung, den fünfstufigen Aufbau und ein relativ beschränktes Personenaufgebot bleibt diese jedoch in einem überschaubaren und nachvollziehbaren Rahmen. Der Argumentation von Karthaus, wonach der Titel auf eine verwirrende, „fast verworrene“ (Karthaus 2000, 107) Handlung verweist, lässt sich – gerade im Vergleich mit den ungleich komplexer gestrickten Handlungsgefügen von *Otto* oder *Das leidende Weib* – nicht folgen. K. reduziert und konzentriert vielmehr das Geschehen und konzipiert es eng um seinen Protagonisten Wild herum, der dem Stürmen und Drängen zusammen mit seinem Gegenspieler Kapitain Boyet Wort und Gestalt verleiht. Die dramaturgische Komposition bemüht

dabei als Handlungsmotivationen den Zufall und die Wiedererkennung als tonangebende Formprinzipien im Gegensatz zu einer logisch sich entwickelnden Handlungsfolge (vgl. Kaiser 1985, 319f.). Das Drama beruht demzufolge trotz formaler Strenge auf antiaristotelischen Stilprinzipien und ordnet sich nicht der Bindung an Wahrscheinlichkeiten unter. Neben den für K.s frühe Dramen typischen sprachlichen Gestaltungsmitteln, der Verwendung von dynamischen Verben, Interjektionen und absichtsvoll gespreizten Satzstellungen, dominiert eine Sprache explizierter Gefühligkeit in verschiedensten Abschattierungen mit einem Hang zur pathetischen Überzeichnung.

Der expositorische Aufruf Wilds zum lärmenden Aufruhr ist zunächst euphorisches Bekenntnis zum Gefühlsüberschwang ohne destruktiven Nebenklang, wohl aber mit einer Portion blindem Aktionismus. Die dem Handeln zugrunde liegende Todessehnsucht des Protagonisten wird erst im späteren Verlauf offenbar. Zusammen mit seinen Freunden La Feu und Blasius kommt Wild in einem Gasthof irgendwo in Amerika an, dem außer aller Gesellschaft liegenden Ort der Handlung. Wild will kompensatorische Erfüllung im Kriegsgeschehen für die verloren geglaubte Geliebte finden, die er seit zehn Jahren sucht. Im Gegensatz zu den historisch anmutenden Stoffen in *Otto*, *Simone Grisaldo*, *Die Zwillinge* oder den Fragment gebliebenen *Szenen aus Pyrrhus Leben und Tod* bleibt die Szenerie zeitungebunden. Der sich dort durch Anachronismen abzeichnende Abstraktionswille findet hier einen Höhepunkt. Dass der ausgewählte Handlungsort ein topographisches wie historisches Niemandsland darstellt, thematisieren die Figuren in komischer Brechung selbst: „La Feu: He! Blasius, lieber bißiger, kranker Blasius, wo sind wir?

Blasius: Was weiß ich.“ (I/1) Der topographische Großraum Amerika verdichtet sich im weiteren Verlauf dieses Dramas zu einem absurden Treffpunkt: Alle Wege der durch die Welt Versprengten, Totgeglaubten oder umtriebigen Suchenden kreuzen sich hier wie zufällig. Gedeutet wird dieser Erlebnis- und Handlungsort, der für niemanden Heimat ist, von Wild als semantischer Raum des Krieges, dem durch die Handelnden und die Handlung Neues und Bedeutendes eingeschrieben werden kann: „Und nun seyd ihr mitten im Krieg in Amerika. Ha laßt michs nur recht fühlen auf Amerikanischen Boden zu stehn, wo alles neu, alles bedeutend ist.“ (I/1) K. schafft demnach eine Tabula-rasa-Situation als Ausgangspunkt des Dramas und schreibt weiter am Mythos der Neuen Welt. Die Figuren sind damit zwar territorial aus der Befangenheit ihrer vormaligen gesellschaftlichen Zwänge und ständischen Ordnungen befreit, diese machen jedoch dennoch als ‚transferierte Erblast‘ den eigentlichen Konfliktstoff des Stücks aus, der sie im Handlungsverlauf einholt.

La Feu und Blasius sind als komische Kontrast- und Entlastungsfiguren zu Wild angelegt (vgl. Scheuer 1997, 75), Ersterer träumerischen Phantasien und Feenreichen nachhängend, Letzterer im Typus eines Melancholikers mit nihilistischen Tendenzen geschildert, der seiner Donna Isabella nachtrauert. Beide zeichnen sich in ihren Vorstellungswelten befangen durch Wirklichkeitsferne aus. Die Frauengestalten werden in ähnlich typisierter Bandbreite vorgestellt: Caroline, die Tochter des alten Berkley, als sentimentales Pendant zu Wild, ihre Tante Katharine (im Stück auch Kathrin) als hustende, verblendete Alte und Louise als ihre aufmüßig gelangweilte, kindlich-naive Tochter. Louise: „Am Ende narr ich sie doch alle, und spiel sie

herum wie der Knabe den Kräusel, ihnen ist doch wohl dabey.“ (I/3) Auf die Anbindung an die feststehenden Charaktere der Typenkomödie hat die Forschung bereits mehrfach verwiesen (vgl. Scheuer 1997, 75 mit Verweis auf Kaiser und Mattenklott).

Die Figuren treten sowohl in Paarkonstellationen auf als auch als Einzelgänger, die jeweils typisierte Lebenskonzepte vertreten. Wild, La Feu und Blasius sind allesamt sprechende Namen, die auf unterschiedliche Schattierungen des Sentiments verweisen. In der Forschung werden diese mitunter sogar als „drei Teile einer möglichen Person“ (Scheuer 1997, 77) aufgefasst. Der enge Bund der Freundschaft wird jedenfalls von K. als emotionaler Dreiklang vorgeführt, der sich auf die drei Figuren verteilt.

Der Abstraktionsgrad, den K. dem Spiel verleiht, findet seinen Ausdruck auch in den sprachlichen Bildern, die die Figuren vorbringen. Hatte Guelfo in *Die Zwillinge* noch aus emotionalem Überschuss eine Pistolensalve in die Luft abgegeben, verwandelt sich dieses eruptive Motiv hier in ein analoges, allerdings antithetisches Gedankenspiel. „Wild: O könnte ich in dem Raum dieser Pistole existieren, bis mich eine Hand in die Luft knallte.“ (I/1) Der ‚wilde Kerl‘ wünscht sich regressiv in den Vorraum der Entladung zurück. Sein Seinszustand wird nicht in eins mit der durch die Luft fliegenden Kugel gesetzt, sondern mit dem Rückzug auf den Zustand einer passiven, ‚präplosiven‘ Spannung.

Wild alias Carl Bushy will in den Krieg ziehen (wobei im Text keine historische Referenz auf den Unabhängigkeitskrieg gegeben wird) und hat seine beiden Freunde ungefragt als Begleitung nach Amerika verschleppt. Später wird nachgeliefert, dass er auch auf der Suche nach seiner Jugendliebe Jenny Caroline ist. Die zweite Szene exponiert Lord Berkley

und dessen Tochter, von ihrem Vater fortwährend mit ‚Miß‘ angeredet, als Bewohner des Gasthofes, vertrieben von ihrem Besitz durch Lord Bushy, den Vater von Carl, mit dem sich Berkley in tiefer Feindschaft befindet. Sie ist freilich jene von Wild gesuchte Jenny Caroline. Plakativ setzt K. das fragile Kartenhaus als Spielrequisit des Alten ein: „Berkley: (ein Kartenhaus auf kindische phantastische Art bauend) [...] Find an nichts Freude mehr, als an diesen Kartenschloß. Bedeutend Sinnbild meines verworrenen Lebens!“ (I/2) Berkley macht Bushy verantwortlich für den Tod der Mutter und des ebenfalls totgeglaubten Sohnes Harry. Die verfeindeten Familien stehen jeweils ohne Mutterfigur da, eine für die Dramen des SuD nicht unübliche Konstellation, die schon im *Ugolino* (1768) von Gerstenberg anzutreffen ist.

Exponiert wird im Gespräch zwischen Vater und Tochter darüber hinaus Bushys Sohn Carl, womit die Erinnerung an die alte Jugendliebe wachgerüttelt wird. Der Dialog mündet in eine für K. typische Resonanzszenen, in der die Tochter Musik macht, was dem Vater zur Evokation von Gefühlen und Erinnerungen dient. Der weitere Verlauf etabliert nun Nichte und Tante und kündigt für die Familie die Ankunft der drei Engländer an. In erprobter Weise montiert K. Monologe und Selbstaussprachen an Dialogpassagen. Er setzt in diesem Schauspiel auf langsam anschwellende Massenszenen, die die konzentrierte Zusammenführung aller Protagonisten bringen. Einem schwärmerischen Monolog Carolines in II/3, die sich in stiller Schwermut an Carl Bushy erinnert, folgt unmittelbar der Auftritt Wilds. Dramaturgisch ungewöhnlich früh schließt sich die Wiedererkennung der beiden Liebenden an, die ohne Handlungswirrwarr oder Verwechslungsintrige zueinander finden. K. inszeniert die sprachliche

Überforderung und Fassungslosigkeit dieser Anagnorisis in einem stotternd elliptischen Dialog. Wild alias Carl Bushy ist nicht in der Lage, sich selbst zu benennen und zu positionieren, ringt in Hilflosigkeit zugleich nach Worten und einer Position im Raum. „Wild: (vor ihr kniend ihre Hände faßend.) Nein Miß – ich bin – [...] ich bin – Miß Berkley – (geschwind aufspringend.) der Glückliche der Sie gesehen, der Sie durch alle Welten – (nach der Thüre.) der unglückliche – Caroline: Carl Bushy! – Mein Carl! Wild: (an der Thür.) Ach hier! hier!“ (II/4) Dem glücklichen Ausgang steht nur noch der rachsüchtige potenzielle Schwiegervater im Weg, der hinzutritt und die beiden Liebenden ertappt. Wild bekennt provokativ: „Ich küßte Mylady“ (II/5), gibt sich jedoch nicht als Carl zu erkennen. Die Szene erinnert an das ausgestellte Bekenntnis Gueffos in *Die Zwillinge*, wenn dieser der Herzensdame seines Bruders Kamilla Küsse abnötigt und seinen Bruder unmittelbar darauf mit dieser Tatsache brüskieren will. Hier wie da entwickelt sich daraus aber keine konfrontative Zuspitzung, vielmehr wird das provokative ‚Spielangebot‘ umschifft. Wild muss gegenüber Berkley botenmäßig Auskunft über Bushy erteilen, ohne dass dieser weiß, dass er dessen Sohn gegenübersteht. Notatartig vermerkt Wild: „Hat Haus und Hof verlassen müssen. Ins Königs Ungnade gefallen, ist unsichtbar geworden.“ (II/5) Berkley antwortet in gleichem Stakkato: „Haben seine Sprache, seine Mienen – und bey Gott! ich seh Bushy in Ihnen. Gehn Sie doch, wenn Sie einen alten Mann nicht aufbringen wollen.“ (Ebd.) Wie schon in *Die Zwillinge* zeigt K. hier seine durch Lavater angeregte Vorliebe fürs Physiognomische. Das Erkennen von Ähnlichkeit geht aber nicht mit einem tatsächlichen Entlarven einher. Der Spielraum von Erkennen und Benennen wird somit in diesem Akt in

unterschiedlichen Variationen ausgelotet. Wild hofft, durch eine Teilnahme an der Schlacht die Gunst von Berkley zu gewinnen und will sich von ihm „enrolliren“ (III/1) lassen. Der dritte Akt wird mit den Nebenfiguren Blasius und La Feu eröffnet (ebd.), Ersterer erscheint in etlichen Punkten als theatraler Wiedergänger Grimaldis aus *Die Zwillinge*.

Im dritten Aufzug tritt See-Kapitän Boyet mit seinem Mohr auf, hinter dem sich niemand anderes verbirgt als Berkleys totergeglaufter Sohn Harry, was jedoch erst im vierten Akt in einer weiteren Wiedererkennungsszene, der Begegnung von Boyet und Berkley, aufgedeckt wird. Wild und der Kapitän sind sich zuvor schon begegnet und hegen einen für sie selbst nicht nachvollziehbaren Hass aufeinander. Die homophil devote Beziehung zwischen Mohr und Kapitän muss in ihrer sexuellen Konnotation und den Anklängen sadomasochistischer Bindung burlesk verstanden werden. „Mohr: [...] Sieh, auf meinem Rücken liegen Beulen wie meine Faust, harter Lord! Kapitän: Weil ich die lieb hab, Affe! Mohr: (seine Stirn küßend.) Schinde mich! [...] bin dein Affe, dein Soley, dein Hund.“ (III/3)

Zwischen dem Kapitän und dem Doppel La Feu und Blasius entspinnt sich in III/3 ein paradoxes Gespräch, Zeichen einer dramaturgischen Offenlegung der Unfähigkeit zu echter Dialogfähigkeit, an deren Stelle ein Sprechen in absurden Floskeln und Phrasen rückt: „Kapitän: Sind Sie von der Armee? Blasius: Nichts bin ich (schläft ein.) Kapitän: Das ist viel. Und Sie? La Feu: Alles, alles. Kapitän: Das ist wenig. Kommen Sie, Herr Alles!“ (III/3) Höhepunkt des dritten Akts ist das Zusammentreffen von Kapitän und Wild alias Harry und Carl, an dessen Ende zwar die Idee eines Zweikampfes steht, dem jedoch die bevorstehende Bataille im Kriegsgeschehen

übergeordnet wird. K. schafft hierfür ein Tableau vivant mit beredten Staffagen und Pantomimen: „Blasius [...] (setzt sich still hin.) La Feu (Liest seine Verse denn ab, Mohr spielt mit Kindereyen)“ (III/4). Am Ende des Aktes steht die Begegnung von Louise, Lady Katharine und La Feu im nächtlichen Garten, die beiden Letzteren sind inzwischen in Liebe zueinander entbrannt, während Louise sich von Blasius gelangweilt zeigt. La Feu erscheint als Verblendeter, der mit der alten, lungenleidenden Lady Katharine glücklich werden will. Er verrät Wilds wahren Namen (vgl. III/5). Es schließen sich weitere Nachtszenen im Garten an, die eine gemilderte Replik auf die Balkonszene von *Romeo und Julia* darstellen, mit denen der Akt als intertextueller Verweis ausklingt. Ganz ähnlich hat K. diese Szene bereits in *Das leidende Weib* arrangiert. Wild bekennt gegenüber Caroline, im Baum vor ihrem Fenster hängend, dass er durch einen Sieg in der Schlacht vorhabe, sie „zu verdienen.“ (III/8) Im vierten Akt spitzt sich die Situation zu: Es kommt zu der bereits angedeuteten Wiedererkennung von Lord Berkley und seinem Sohn Harry in der Gestalt des Kapitäns, der mehr und mehr die Züge Guelfos aus *Die Zwillinge* annimmt. Berkley bekennt: „Ja doch, Du bists. Du hast das wilde, stirre der Berkleys. Das rollende Droh-Aug, das feste, das unerschütterliche, entschloßne.“ (IV/2) Die dritte Szene bringt zahlreiche Wendungen für die wiedervereinte Familie: Caroline sieht sich ihrem totergeglauften Bruder gegenüber. Berkley verzeiht zunächst Bushy, zieht dies jedoch in Erinnerung an seine tote Frau wieder zurück. Harry will seine Mutter sehen und erfährt, dass diese auf Bushys Verschulden hin verstorben ist, was nicht zugegeben, aber auch nicht abgestritten wird. Der Mohr unterwirft sich allen. Harry erzählt, er habe den alten Bushy und seinen Begleiter Hubert

aus Rache bereits getötet. Caroline ist darüber entsetzt, da sie Hoffnungen auf einen guten Ausgang mit Carl hegt, der zu der Szene hinzutritt und sich um die ohnmächtig Gewordene kümmert. Harry berichtet in Anwesenheit Wilds weiter, dass er Bushy und Hubert bei Sturm auf hoher See ausgesetzt habe. Alle ziehen die Degen, ohne dass sich Wild jedoch zu erkennen gibt, Caroline sinkt in seine Arme. Durch die hinzukommenden Damen Louise und Katharine wird die dramatische Szene nicht nur komisch entlastet, zugleich offenbart sich, dass sich hinter Wild Carl Bushy verbirgt (vgl. IV/5). K. zeigt mögliche tragische Potenziale der Konstellation, die er durch solche dramaturgischen Deviationen zu verhindern versteht. Nach dieser Einlage ist es der Mohr, der für Handlungsaufschub sorgt: Er überliefert Nachricht vom guten Bushy, der ihn auf dem Schiff gesund gepflegt hat, und überreicht Carl ein Bildnis der Mutter, das er von diesem gestohlen hat – „Ein Bildchen von einer Weißen ist. [...] Der Alte war gut. Das ist!“ (IV/5) – und deutet zugleich an: „Hab Dir noch mehr zu sagen.“ (Ebd.) Dessen ungeachtet wollen sich Harry und Carl weiterhin duellieren, doch jetzt vereitelt dies der alte Berkley aus militärischen Erwägungen heraus: „Ihr sollt mir erst in die Bataille.“ (Ebd.) Das impulsive Aufflammen des Gefühls von Harry und Carl erscheint deutlich ironisch gedämpft, wenn beide im Folgenden gemeinsam in die Schlacht ziehen und Berkley zum Erzfeind gerichtet fragt: „Wollt Ihr nicht zu Tisch bleiben?“ (Ebd.) Der Streit für die gemeinsame politisch-militärische Sache wird über die Zwistigkeiten der verfeindeten Familien gestellt, ohne dass Ersteres dabei jedoch eine konkrete historische Kontur gewinnt. Weder erfährt man etwas über den historischen Zeitpunkt des Krieges noch über die Seite, für die die Kämpfenden

Partei nehmen wollen, die englischen Namen der Protagonisten einmal ausgenommen. Politische Implikationen des Schauspiels sind demzufolge absichtsvoll ausgeblendet.

Ironisch unterhöhlt erscheint dieser Familienzwist auch dadurch, dass der eigentliche Grund der Feindschaft nicht offengelegt wird, sondern ein blindes Motiv bleibt (vgl. zu blinden Motiven auch *Otto*), ebenso wie die Frage nach dem Tod der beiden Mütter. Der fünfte Akt bringt einen Moment der letzten Spannung: Caroline muss auf den Ausgang des Kampfes warten – „Man hört immer noch schießen“ (V/1) – und auf Überlebende hoffen. Der hinzutretende, weinende Mohr verkündet, dass er Lord Bushy lebend gesehen habe (vgl. V/2), was Caroline jedoch nicht versteht und somit nur eine dramaturgische Vorwegnahme für den Rezipienten darstellt. Die dritte Szene dieses letzten, szenenreichen Aktes bringt in absurdem Kontrast zum Schlachtlärm im Hintergrund den Auftritt von La Feu und Lady Katharine in Schäferkostümen: „Beyde auf phantastische Art mit Blumen geschmückt.“ Die Idylle als „poetisch arcadischer Traum“ erscheint jedoch in dieser Konstellation wenig glaubhaft. Und so bleibt es La Feu auch nur zu sagen: „Und so wollen wir das Leben wegphantasieren.“ (V/3) Dem wird die antithetische Paarung von Blasius und Louise beigestellt: Eine mögliche Heirat steht hier unter den Vorzeichen von Kopfweh und Langeweile. Hier wie da folgen die weiblichen Figuren den männlichen Lebenskonzepten und lassen sich von diesen regelrecht anstecken, La Feu spricht an einer Stelle von sympathisieren, ohne selbst der Bedeutung des Wortes mächtig zu sein (vgl. II/2). Besonders augenfällig wird der Lustspielcharakter, wenn das Spiel im Spiel, die Schlacht, aus ist: „L. Kathrin: Sie kommen aus dem Krieg, Mylord! Louise: Die armen Leute! was werden

sie so müde vom Schiessen seyn!“ (V/5) Die Überzeichnung des fehlenden Mitleids löst jede Bindung affektiver Anteilnahme im Hinblick auf den Zuschauer oder Leser.

Das Finale baut sich langsam auf: Finden sich zunächst Carl und Caroline im Garten wieder (vgl. V/9), stößt der Mohr hinzu und verkündet, dass Lord Bushy noch lebt. Im elften Auftritt tritt dieser sogleich auf, zeigt sich schwach und alt, aber versöhnlich gegen alle. Kompositionell ersetzt er die Rolle des alles fügenden *Deus ex machina* (vgl. Poeplau 2012, 133). Die letzte Szene versammelt die Familien Bushy und Berkley. Über den Grund der Feindschaft hört man Bushy sagen: „Ein böser Geist trennte uns. Mir ist die vorige Empfindung längst zurückgekehrt, sollte es bey dir nicht geschehen können? Bruder!“ (V/12) Ein vermeintlich unbenannter Anderer soll schuld am weiterhin nebulösen Konflikt sein. Dem schenkt Berkley vorerst keinen Glauben, Bushy insistiert jedoch: „Unser Unglück war Mißverständnis, daß wir nach einem Ziel trieben, unsere Interessen sich an einander stießen, meine zu hastigen Leidenschaften, und Deine noch feurigere.“ (Ebd.) Berkley lenkt mehr oder weniger ein, während sein Sohn Harry resigniert von der Bühne abtritt: „Es ist schändlich, sich vertragen wie Weibsleute am Ende. [...] Ich muß erst einig mit mir werden, eh' ichs mit andern werden kann. Mohr! Mohr!“ (Ebd.) So kehrt er mit dem Mohr auf sein Schiff zurück, Sinnbild weiterer Identitätssuche, die von sexuell konnotierter spielerischer Ablenkung begleitet wird: „Kapitain: Komm mit, und mach mir Spaß! (ab.) Mohr: Ja weinen für Freude, wenn Dir das Spaß macht. (ab.)“ (Ebd.) Auch Wild hat in der gleichen Szene seine Rolle als Protagonist bühnenwirksam abgegeben: „(die Miß umfassend) Wir wollen weg hier, Grausame! Aber die Miß geht mit. Hier ist Pistole, und hier ist

Tod! Nehmt sie!“ (Ebd.) Im Gerangel um die glückliche Lösung greift er nicht mehr verbal ein, sondern nur noch handfest. Wie die Regieanweisungen zeigen, dient ihm seine Geliebte nunmehr als Schutzschild („Wild hält Miß so fest in seinen Armen.“) und Geisel („Caroline nach Berkley immer reichend, von Wild wieder zurückgehalten“). Von einer gleichberechtigten Liebesbeziehung, wie teils in der Forschung behauptet, kann in dieser Eskalationsform nicht die Rede sein. Dass die Liebenden im Schlussbild „in allem Gefühl der Liebe sich umarmend“ (ebd.) gezeigt werden, ohne noch gegenseitig ein Wort zur Klärung dieser Situation gesprochen zu haben, bestätigt das nach allen Seiten offene Ende.

Luserke sieht dagegen in dieser Konstellation die Verlagerung des ‚Bruderzwists‘ in die Vätergeneration (vgl. Luserke 2010, 209) und im versöhnlichen Ausgang des Stücks die Dialogfähigkeit des Dramas zwischen Konzepten der Aufklärung und des SuD. Der tragische Konflikt der Väter ist im Drama aber weder gelöst noch überhaupt hinreichend erläutert, wenn auch die stürmischen Leidenschaften des alten Bushy offenbar gedämpft sind. Die von Bushy gegenüber Berkley vehement eingeforderte Harmonie – „(ihn umarmend) Ich erkenne Dich“ (V/12) – findet bei jenem keinen rückhaltlosen Widerhall und mündet in eine nur angedachte Versöhnung, die jenseits des Bühnengeschehens verlegt wird: „Komm, Bushy, die Allee hinab, ich will versuchen, ob ich mich mit Dir vertragen kann. Ich kann Dir noch über keine meiner Empfindungen Wort geben, haß Dich noch, und – es fällt mir so vieles ein – Komm nur! (ab.)“ (Ebd.) Die Überwindung des jahrelangen Hasses und das offene Reden über Gefühle sind Momente, die sich im dramatischen Off abspielen und lediglich als kommunikativer Versuch bewertet werden können,

die bestehenden Probleme zu lösen. Sie sind aber nicht mehr Teil des dramatischen Spiels, die Konfliktlösung des Stücks ist damit ausgelagert. Auch die emotionale Wut der Söhne hat abseits der Bühne, im Schlachtgefilde des Krieges, ihre kathartische Wirkung erzielt, denn am Ende erfährt die spannungsgeladene, duellschwangere Beziehung zwischen Carl und Harry ebenfalls keine konkrete Auflösung, der angekündigte Zweikampf keine bühnentaugliche Einlösung. Der angelegten Dramatik oder einer potenziellen Tragik geht K. damit aus dem Weg. Die Umarmung der Liebenden am Ende erscheint demzufolge als gestellte Pose und entspricht eher einem blinden Aktionismus, wie ihn Wild zu Beginn des Stücks etabliert.

Amerika wird als Ort der vermeintlichen Versöhnung und des Neuanfangs gesetzt (vgl. Luserke 2010, 201), jedoch parodistisch und intertextuell unterlaufen. Auf die Anleihen von Namen und Figurenkonstellationen bei Shakespeare hat die Forschung bereits ausführlich hingewiesen (vgl. u. a. Poeplau 2012, 124), ebenso auf Analogien in den Gestaltungsprinzipien von Lenz' *Hofmeister* (vgl. Morrien 2002, 94 f.). Sie entsprechen einem versatzstückartigen Vorgehen, das K. bereits in früheren Stücken vorführt und das mehr als diskursiver Kommentar zum literarischen Feld denn als blasse Nachahmung von Vorbildern einzustufen ist. Daneben wird ersichtlich, wie sehr K. immer wieder Elemente heranzitiert, die er leitmotivisch und werkübergreifend bereits in vorangegangenen Dramen erprobt hat und in „planvoller Kontrastspannung“ (Hering 1966, 94) montiert.

Alle Angebote für glückliche Paarbeziehungen, die hier am Ende gemacht werden, sind demnach literarisch mit Anspielungen auf die Anakreontik sowie auf Shakespeares und K.s eigene Werke überformt. Poeplau

spricht von einer „Fragilität des Happy Ends“ (Poeplau 2012, 133). Das lustspielartige Ende kann nicht verdecken, dass fast alle Konflikte ungelöst bleiben und die aufgezeigten Liebeskonzepte bar einer lebensauglichen Verwirklichung dastehen. Herings Argumentation, es handele sich um einen „literarischen Spaß“ (Hering 1966, 96), ist nicht zu folgen. Die Lustspielelemente werden hier gekonnt eingesetzt, um das Drama überhaupt an seine Grenzen zu führen. Das Schlussbild erscheint vielmehr als Trugbild konvergenter Liebesbeziehungen. Das permanent metadramatische Sprechen der Figuren unterstützt diese Lesart. La Feu bekennt schon zu Beginn: „Es lebe die Illusion“ (I/1), und beschwört den Gang seiner eigenen Nebenhandlung selbst herauf: „ich will mich in ein alt Weib verlieben, in einem alten, baufälligen Haus wohnen, meinen zarten Leib in stinkenden Mistlachen baden, bloß um meine Phantasie zu scheren. Ist keine alte Hexe da mit der ich scharmiren könnte? Ihre Runzeln sollen mir zu Wellenlinien der Schönheit werden“ (I/1). Und Louise appelliert nicht nur an den schwermütigen Blasius, sondern letztlich an den Rezipienten: „Lassen Sie uns spielen, und thun Sie was sie wollen.“ (V/4)

Sturm und Drang ist damit ein Drama des Spiels mit Konstellationen und Motiven, wie sie zeitgleich im Umkreis K.s dramatisch erprobt werden, und kann in der Vorführung der Ambivalenzen und Zusammenstellung der Optionen doch als Modelldrama des SuD verstanden werden, auch wenn es in formaler Hinsicht gemäßigte Bahnen einschlägt. Die Neigung zum Lustspiel entwertet nicht die vorhandenen Problemstellungen, die auch anderen Dramen des SuD zu eigen sind, sondern rückt sie in ein anderes, ironisch gebrochenes Licht. Die Perspektive auf Fragen des Individuums, seiner Leidenschaften

und der Zugehörigkeit zu Familie und Gesellschaft bleibt virulent. Sie wird von der Katastrophe in ein Spiel von Möglichkeiten überführt.

Werke

Klinger, Friedrich Maximilian: *Sturm und Drang*. Ein Schauspiel. Berlin 1777 [Erstdruck mit Erscheinungsvermerk o.O. 1776]. – Deutsche Schaubühne. Bd. 170. Wien o.J. [nach 1779]. – Bearbeitung: F.M. Klinger's Theater. Riga 1786. – Friedrich Maximilian Klingers dramatische Jugendwerke. Hg. v. Hans Berendt u. Kurt Wolff. 3 Bde. Leipzig 1912 ff. – Klingers Werke in zwei Bänden. Hg. v. Hans Jürgen Geerdts. Weimar 1958. – *Sturm und Drang*. Dichtungen und theoretische Texte in zwei Bänden. Ausgewählt u. mit einem Nachwort versehen v. Heinz Nicolai. München 1971. – Neudruck der Erstausgabe. Hg. v. Ulrich Fechner. Stuttgart 1970 [mit zahlreichen Nachdrucken, bibl. ergänzte Ausgabe 1998 ff.].

Allgemeines Verzeichnis der Bücher, welche von Ostern bis Michaelis von Michaelis bis Ostern neu gedruckt oder aufgelegt worden sind. Hg. v. Philipp Erasmus Reich. Leipzig 1760 ff.

Forschung

Blümmner, Heinrich: Geschichte des Theaters in Leipzig. Leipzig 1818.

Buchinger, Wilma: Handbuch der historischen Bestände in Österreich. Hildesheim u. a. 1994.

Fechner, Ulrich: Nachwort, in: Friedrich Maximilian Klinger: *Sturm und Drang*. Neudruck der Erstausgabe. Hg. v. Ulrich Fechner. Stuttgart 1998, 149–171.

Hart, Gail Kathleen: A family without women: the triumph of the sentimental father in Lessing's *Sara Sampson* and Klinger's *Sturm und Drang*, in: *Lessing Yearbook* 22 (1990), 113–132.

Hering, Christoph: Friedrich Maximilian Klinger. Berlin 1966.

Kaiser, Gerhard: Friedrich Maximilian Klinger's Schauspiel *Sturm und Drang*. Zur Typologie des Sturm-und-Drang-Dramas, in: *Sturm und Drang*. Hg. v. Martin Wacker. Darmstadt 1985 [1973], 315–340.

Karthauss, Ulrich: *Sturm und Drang*. Epoche – Werk – Wirkung. München 2000, 106–113.

Kelchner, Ernst: Decker, in: *ADB* 5 (1877), 4–8.

Luserke, Matthias: *Sturm und Drang*. Autoren – Texte – Themen. Bibliographisch ergänzte Ausgabe. Stuttgart 2010.

Morrien, Rita: „Ich, der ich an keine Wunder glaube, will ein Wunder, an das ich glaube, erzählen“. Ich-Auflösung und die Struktur des Paradoxen in Friedrich Maximilian Klingers Drama *Sturm und Drang*, in: *Weimarer Beiträge* 48.1 (2002), 83–98.

Poeplau, Anna: Selbstbehauptung und Tugendheroismus. Das dramatische Werk Friedrich Maximilian Klingers zwischen *Sturm und Drang* und Spätaufklärung. Würzburg 2012.

Rieger, Max: Friedrich Maximilian Klinger. Sein Leben und Werke. 2 Bde. Darmstadt 1880/1896.

Scheuer, Helmut: Friedrich Maximilian Klinger: *Sturm und Drang*, in: *Interpretationen*. Dramen des *Sturm und Drang*. Stuttgart 1997, 57–98.

Stellmacher, Wolfgang: Klingers *Sturm und Drang*, in: *Weimarer Beiträge* 29 (1983), 140–160.

Constanze Baum

System der Natur oder von den Gesetzen der physischen und der moralischen Welt

V: Paul Thiry d'Holbach

E: nicht bekannt

D: Amsterdam 1770

D'Holbachs (1723–1789) *System der Natur* gilt als das Hauptwerk des französischen Materialismus. *Système de la nature. Ou Des Loix du Monde Physique & du Monde Moral* erschien 1770 unter dem Pseudonym Mirabaud, dem Namen des bereits verstorbenen Sekretärs der Académie française (vgl. d'Holbach 1978, 9; Harthausen u. a. 1989, 33), mit London statt Amsterdam als Verlagsort. Mit diesen fingierten Angaben auf dem Titelblatt ist die Studie zunächst auch übersetzt worden, 1783 zum ersten Mal ins Deutsche. In *Dichtung und Wahrheit* (1811–1833) dient d'H.s Schrift als Beispiel für viele philosophische Abhandlungen.

gen aus Frankreich, „[v]erbotene, zum Feuer verdamnte Bücher, welche damals großen Lärmen machten“; Goethe berichtet, dass die Autoren des SuD d’H.s Werk „aus Neugier in die Hand nahmen“, sich aber schnell in ihrer „Erwartung getäuscht“ abwandten: „Keiner von uns hatte das Buch hinausgelesen“. (WA I 28, 68 f.) Allerdings urteilt Goethe aus großem zeitlichem Abstand und spricht pauschal im Namen seiner Dichterkollegen. Ob damit die Haltung des SuD zum *System der Natur* treffend beschrieben ist, muss noch geklärt werden (vgl. Luserke 2010, 57 ff.).

D’H. wurde wahrscheinlich 1723 in Edesheim in der Pfalz geboren und wuchs zunächst in einfachen Verhältnissen auf. Seine Eltern Katharina Jacobina Holbach (1684–1743) und Johann Jacob Dirre, auch Tirry oder Thiry, (1672–1756) konnten weder lesen noch schreiben. Dagegen war der Bruder der Mutter, Franz Adam Holbach (ca. 1675–1753), 1695 von Edesheim nach Paris ausgewandert und hatte dort im Finanzwesen Karriere gemacht. Durch Aktienspekulationen vermögend geworden, verließ er Frankreich, ersuchte 1720 den Wiener Kaiser um Nobilitierung und kehrte als Reichsfreiherr in seine pfälzische Heimat zurück, wo er sich einen Herrensitz im französischen Stil bauen ließ. Selbst unverheiratet und kinderlos, kümmerte er sich zunächst um seine Nichte Susanne, die Tochter eines Schusters. Er ermöglichte ihr den Besuch französischer Internate und verheiratete sie 1728 adelig. Nach weiteren Nobilitierungen nahm er, jetzt Baron von Holbach, 1730 seinen Neffen Paul zu sich und gab ihn in die Obhut eines französischen Hauslehrers. Als die Kirche ihren Unmut über diesen Geistlichen geltend machte, zog von Holbach erneut nach Frankreich und ließ seinen Neffen dort ausbilden. Zum Studium ging Paul Thiry Holbach von 1744 bis 1748 nach Leyden an die Rechts-

fakultät. Im holländischen Brabant herrschte ein Zeitgeist, der von Toleranz und Freiheit durchdrungen, und eine Wissenschaftsauffassung, die „der empirischen Forschung verpflichtet“ und „von jeder kirchlichen Bevormundung frei“ war. (Harthausen u. a. 1989, 26 f.) 1749 adoptierte der Baron seinen Neffen offiziell, Paul übernahm den Adelstitel und wurde französischer Staatsbürger. Er war nacheinander mit den beiden Töchtern seiner Cousine Susanne d’Aine verheiratet und hatte einen Sohn aus der ersten sowie einen Sohn und zwei Töchter aus der zweiten Ehe. In Paris erlebte d’H. den Höhepunkt der „philosophischen Revolution“ (Friedrich Engels, zit. nach Naumann 1960, IX): Charles-Louis de Montesquieu (1689–1755), François Marie Arouet Voltaire (1694–1778), Georges-Louis Leclerc de Buffon (1707–1788), Jean-Jacques Rousseau (1712–1778), Julien Offray de La Mettrie (1709–1751), Denis Diderot (1713–1784) und andere sagten in ihren Schriften der bestehenden Gesellschaftsordnung den Kampf an. Aus diesem Geist entstand die Idee zu einer Bestandsaufnahme aller neuen Erkenntnisse, einem „Kollektivwerk der fortschrittlichen Intellektuellen des 18. Jahrhunderts“ (ebd., X). Die Bekanntschaft mit Diderot, dem Initiator des Projekts, verschaffte d’H. Zugang zu diesem Kreis, und als er nach dem Tod seines Onkels 1754 einen großen Teil von dessen Vermögen erbte, konnte er in Paris einen philosophischen Salon unterhalten, der bald als „Hauptquartier der Enzyklopädisten“ (Harthausen u. a. 1989, 22) galt. Er selbst steuerte zahlreiche naturwissenschaftliche Artikel (die Forschung geht inzwischen von über 1.100 aus, vgl. ebd., 22) zu der von Diderot und Jean Le Rond d’Alembert (1717–1783) seit 1751 herausgegebenen *Encyclopédie* bei. Nach dieser Zeit, in der d’H. sich überwiegend mit Chemie, Metallurgie, Mineralogie und Physik be-

fasst hatte, widmete er sich von 1760 bis 1770 vor allem der Religionskritik, er übersetzte und edierte brisante Schriften und verfasste, gewöhnlich unter Pseudonym, zahlreiche eigene Beiträge. Das *System der Natur* ist d'H.s Lebenswerk, in dem er alle seine Erkenntnisse und Erfahrungen bündelte. Er starb 1789 in Paris (zur Biographie vgl. Naumann 1960; Harthausen u. a. 1989, 9–48).

Es ist leicht vorstellbar, dass d'H. die umfangreiche Abhandlung *System der Natur* nicht allein verfasst hat, die Einflüsse aus der Werkstatt der Enzyklopädisten sind bedeutend, Diderots Mitarbeit gilt als sicher (vgl. Naumann 1960, XII; Zauner 1998, 7). Auch hat d'H. die materialistischen Grundthesen nicht erfunden, sehr wohl aber systematisiert und konsequent zu Ende gedacht (vgl. Harthausen u. a. 1989, 39 f.): René Descartes' (1596–1650) Lehre von der Selbsterkenntnis des Menschen als denkendes Wesen und John Lockes (1632–1704) Plädoyer für einen auf Erfahrung gegründeten Erkenntnisprozess, von Voltaire in Frankreich verbreitet, bilden den Ausgangspunkt für alle aufklärerischen Bestrebungen. Hatte Descartes noch alles Seiende als zwei Substanzen, eine ausgedehnte Materie und einen denkenden Geist, aufgefasst, so ersetzte d'H. diesen Dualismus durch einen materialistischen Monismus (vgl. d'Holbach 1978, 74; Baruzzi 1968, 43 f.). Er übernahm aber von Descartes die Bedeutung der Bewegung für die Materie (vgl. d'Holbach 1978, 36). La Mettrie, mit dem d'H. die Vorstellung vom Menschen als einer Maschine durchaus teilt (vgl. ebd., 69, 72 u. ö.), hielt allein die Naturerscheinungen für philosophisch relevant und drängte damit die Moral aus dem Gebiet der Philosophie heraus, d'H. erklärte dagegen auch die menschliche Moral als Ursache der bewegten Materie. La Mettries sowie Claude Helvétius' (1715–1771) Überzeugung,

das menschliche Leben sei auf den sinnlichen Genuss ausgerichtet, Glück bedeute Befriedigung der Leidenschaften, wirft die Frage nach der Vermittlung von individuellem und allgemeinem Wohlergehen auf (vgl. Harthausen u. a. 1989, 30 f.; Baruzzi 1968, 135). Daher spielt in der Anthropologie der französischen Materialisten die Erziehung eine große Rolle (vgl. d'Holbach 1978, 128 f.; Zauner 1998, 12). Isaac Newton (1642–1727), der mit seinen Gravitationsgesetzen viele Naturerscheinungen zu erklären vermochte (vgl. d'Holbach 1978, 46), war um eine Neubewertung der göttlichen Rolle für die Schöpfung bemüht und kam dabei zu anderen Schlüssen als Gottfried Wilhelm Leibniz (1646–1716). Beide Gelehrte teilten jedoch mit vielen Aufklärern eine Neigung zum Deismus: Trotz der Einsicht in die Funktionsweisen der Natur, die die Naturwissenschaft inzwischen ermöglichte, ging man von einem göttlichen Anstoß für die Schöpfung aus (vgl. Overmann 1993, 259). Das bedeutete bereits eine große Aufwertung des Menschen als eines bewusst und verantwortlich Handelnden. D'H. hat dieser Vorstellung den göttlichen Fluchtpunkt gänzlich entzogen. Indem er die Schöpfung als eine theologische Erfindung verwarf (vgl. d'Holbach 1978, 34 f.), radikalisierte er seine Religionskritik bis zum Atheismus. In seiner festen Überzeugung von der „Natur als letzte[r] Erkenntnis“ (Harthausen u. a. 1989, 32) stimmte d'H. mit Jean Meslier (1664–1729) überein, dessen radikale Ansichten man nach seinem Tod im *Testament* (abgedruckt erst 1864) lesen konnte (vgl. ebd. 31 f.; Overmann 1993, 261).

D'H.s *System der Natur* besteht aus zwei Hauptteilen, der erste beschäftigt sich mit der Natur, der zweite mit „der Gottheit“ (d'Holbach 1978, 297), beide Teile sind in zahlreiche Kapitel untergliedert. Im Vorwort findet man das Credo der Aufklärung: Natur, Vernunft und

Tugend sind die Schlüsselbegriffe, auf die d'H. den Menschen verpflichten will. Mit seiner „von der Erfahrung geleitete[n] Vernunft“ (ebd., 11) kann der Mensch die Natur, deren Teil er ist, erkennen. Indem er für sein eigenes Glück arbeite, befördere er das Glück der anderen – aus dieser festen Überzeugung ermutigt d'H. ihn, „vernünftig und tugendhaft“ (ebd., 13; vgl. Zauner 1998, 115) zu sein. Auch die Konzentration auf das innerweltliche Glück ist charakteristisch für die Aufklärung. Deutlich schärfer als bei den meisten Zeitgenossen klingt aber bereits im Vorwort die Religionskritik an: Die „durch die Religion geheiligten Irrtümer“ gelten dem Verfasser als wichtigste Quelle für „Unwissenheit“ und „Ungewißheit“ (d'Holbach 1978, 12).

Das Glück des Menschen ist abhängig von seiner Übereinstimmung mit der Natur: „Der glückliche Mensch ist derjenige, der die Wohltaten der Natur zu genießen weiß; der unglückliche Mensch ist derjenige, der unfähig ist, ihre Wohltaten zu nutzen.“ (Ebd., 19) Das allen Überlegungen d'H.s zugrundeliegende Konzept von Natur wird akribisch erläutert: „So ist die Natur, in der weitesten Bedeutung des Wortes, das große Ganze, das sich aus der Vereinigung der verschiedenen Stoffe, aus ihren verschiedenen Verbindungen und aus den verschiedenen Bewegungen ergibt, die wir im Universum sehen. Die Natur, im engeren Sinne, oder in jedem Ding für sich betrachtet, ist das Ganze, das sich aus dem Wesen, das heißt, aus den Eigentümlichkeiten, den Verbindungen, den Bewegungen oder Wirkungsarten ergibt, die dieses Ding von anderen Dingen unterscheiden. [...] Die verschiedenen Systeme der Dinge oder, wenn man will, ihre *besonderen Naturen* hängen von dem Hauptsystem ab, von dem großen Ganzen, von der universellen Natur, zu der sie gehören und mit der alles Existierende

notwendig verbunden ist.“ (Ebd., 24) Auch die Menschen existieren als unterschiedliche Wesen, in ihrer Ungleichheit ergänzen sie einander und sind daher aufeinander angewiesen (vgl. ebd., 106). An die Stelle des freien Willens tritt der Selbsterhaltungstrieb (vgl. ebd., 160) als eine Spielart der „Fatalität“, der „in der Natur festgesetzte[n] ewige[n], unwandelbare[n], notwendige[n] Ordnung“. (Ebd., 182) D'H.s Utopie einer „vollkommenen, harmonisch funktionierenden Gesellschaft“ (Zauner 1998, 109) geht davon aus, dass diese natürliche Ordnung den Schlüssel zu allgemeinem Wohlergehen enthält. Sie muss zur Voraussetzung der gesellschaftlichen Ordnung werden: „*Recht* ist alles das, was die gerechten Gesetze der Gesellschaft ihren Mitgliedern erlauben, damit sie glücklich werden. Diese Rechte werden offensichtlich durch den unveränderlichen Zweck der Gesellschaft eingeschränkt; die Gesellschaft ihrerseits hat Rechte über alle ihre Mitglieder auf Grund der Vorteile, die sie ihnen gewährt, und alle Mitglieder haben das Recht, von ihr und ihren Dienern diese Vorteile zu verlangen, um derentwillen sie in Gesellschaft leben und auf einen Teil ihrer natürlichen Freiheit verzichten“; nur die Teilhabe aller am Besitz, möglichst weitgehende Freiheit und Sicherheit führen zu Vaterlandsliebe und „nur die Vaterlandsliebe macht den Staatsbürger.“ (d'Holbach 1978, 123) Die natürliche Ungleichheit verlangt nach Gleichheit vor dem Gesetz (vgl. ebd.) und die Leidenschaften sind dem Menschen eigen und können deshalb nicht ausgerottet, wohl aber durch „die Erziehung, die Regierung und die Gesetze“ (ebd., 126; vgl. auch ebd., 167–170 u. 180) kanalisiert werden.

Die quasireligiöse Emphase, mit der viele Schriftsteller des SuD die Natur anriefen, findet in d'H.s Thesen nur insofern Nahrung, als

er den Stellenwert der Natur höher setzt als alles andere. Seine Wahrnehmung ist indes nüchtern, die Personifizierung der Natur, im SuD weitverbreitet, nimmt er ausdrücklich nur aus praktischen Gründen in Kauf, eigentlich ist Natur ihm „ein abstraktes Ding“ (ebd., 24). Genau hier setzt Goethes Kritik an: „System der Natur ward angekündigt, und wir hofften also wirklich etwas von der Natur, unserer Abgöttin, zu erfahren. [...] Daß hierbei wohl manches vorkommen müßte, was dem gemeinen Menschen als schädlich, der Geistlichkeit als gefährlich, dem Staat als unzulänglich erscheinen möchte, daran hatten wir keinen Zweifel, und wir hofften, dieses Büchlein sollte nicht unwürdig die Feuerprobe bestanden haben. Allein wie hohl und leer ward uns in dieser tristen atheistischen Halbnacht zu Muthe, in welcher die Erde mit allen ihren Gebilden, der Himmel mit allen seinen Gestirnen verschwand. [...] er [d'Holbach] mochte von der Natur so wenig wissen als wir: denn indem er einige allgemeine Begriffe hingepfahl, verläßt er sie so gleich, um dasjenige was höher als die Natur, oder als höhere Natur in der Natur erscheint, zur materiellen, schweren, zwar bewegten aber doch richtungs- und gestaltlosen Natur zu verwandeln, und glaubt dadurch recht viel gewonnen zu haben.“ (WA I 28, 69 f.)

In der Tat gibt es in d'H.s Verständnis nichts, was höher ist als die Natur. Der Ton seiner meistens sachlichen Abhandlung wird im zweiten Teil gelegentlich polemisch, wenn er zeigen will, dass „die Menschen [...] immer auf[hören], vernünftig zu überlegen, sobald von theologischen Begriffen die Rede ist“ (d'Holbach 1978, 330). Der Mensch werde von seinen unbefriedigten Bedürfnissen, aus Not und Schmerz veranlasst, nach den unbekannten Ursachen der Erscheinungen um ihn herum zu fragen. Alles, was er sich nicht

erklären könne, halte er für „übernatürlich“ (ebd., 303), für das Werk einer Gottheit. D'H. setzt sich gründlich mit den verschiedenen theologischen Theorien der Aufklärung (Samuel Clarke, Descartes, Nicole Malebranche, Newton u. a.) auseinander und kommt zu dem Schluss, dass die wachsende Kenntnis der Natur die Vorstellung von Gott überflüssig macht. Weil der Gottesglaube immer durchdrungen ist von den gesellschaftlichen Machtverhältnissen, bringt die Abkehr von Gott eine Befreiung aus Furcht und Gehorsam mit sich (vgl. ebd. 332 f., 405 f.).

Natur, Freiheit, Leidenschaftlichkeit – die zentralen Werte des SuD sind auch für d'H. von vorrangiger Bedeutung. Ebenso wie die Autoren des SuD wird er nicht müde, seine Abscheu vor jeder Form von Tyrannei, Sklaverei und Knechtschaft kundzutun (vgl. ebd., 12, 21, 363, 602 u. ö.). Aber d'H. denkt eher von der Allgemeinheit her, während den Konzepten von Individualität, Einzigartigkeit und Genialität im SuD durchaus elitäre Züge innewohnen. Gerade die Radikalität der Religionskritik d'H.s vertrat sich nicht mit den im SuD gängigen Genietheorien, die in ihren extremen Ausprägungen (bei Johann Georg Hamann und Johann Kaspar Lavater) eindeutig christlich ausgerichtet waren. Auch die überwiegend wissenschaftlich-sachliche, über weite Teile sperrige Darstellung trug mit dazu bei, dass das *System der Natur* nicht zu einer Programmschrift des SuD werden konnte.

D'H. war sich darüber im Klaren, dass „der Atheist als ein böses Wesen betrachtet, als ein öffentlicher Giftmischer“ (ebd., 601) verfolgt werden würde. Und er legte die falschen Fährten bei der Veröffentlichung seines Hauptwerks zu Recht, Klerus und Papst erwirkten beim König eine Verurteilung durch den obersten Gerichtshof. Es kam zu öffentlichen Verbrennungen, zahlreiche Gegenschrif-

ten erschienen (vgl. Naumann 1960, XXXf.; Harthausen u. a. 1989, 38). In Deutschland hat vermutlich Goethes Urteil dazu beigetragen, dass d'H.s Schrift zunächst kaum Beachtung fand (vgl. Baruzzi 1968, 18), später inspirierten seine religionskritischen Thesen Feuerbach (1804–1872), Marx (1818–1883) und Freud (1856–1939) (vgl. Harthausen u. a. 1989, 24).

Werke

Französische Erstausgabe: Mirabaud [Paul Thiry d'Holbach]: *Système de la Nature. Ou Des Loix du Monde Physique & du Monde Moral*, London [recte: Amsterdam] 1770.

Deutsche Übersetzung: *System der Natur oder von den Gesetzen der physischen und der moralischen Welt*. Übersetzt v. Fritz-Georg Voigt. Frankfurt a.M. 1978.

Goethe, Johann Wolfgang: *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit*. 3. Th. 11. Buch. WA I 28, 3–87.

Forschung

Baruzzi Arno (Hg.): *Aufklärung und Materialismus im Frankreich des 18. Jahrhunderts*. La Mettrie – Helvétius – Diderot – Sade. München 1968.

Harthausen, Hartmut, Hans Mercker u. Hans Schröter: *Paul Thiry von Holbach. Philosoph der Aufklärung 1723–1789*. Speyer 1989.

Luserke, Matthias: *Sturm und Drang. Autoren – Texte – Themen*. Bibliographisch ergänzte Ausgabe. Stuttgart 2010.

Naumann, Manfred: *D'Holbach und das Materialismusproblem in der französischen Aufklärung*, in: *Paul Thiry D'Holbach: System der Natur oder von den Gesetzen der physischen und der moralischen Welt*. Berlin 1960, V–LVIII.

Overmann, Manfred: *Der Ursprung des französischen Materialismus. Die Kontinuität materialistischen Denkens von der Antike bis zur Aufklärung*. Frankfurt a.M. u. a. 1993.

Schmidt, Simone Francesca: „Behaltet euren Himmel für euch.“ *Das Selbstmordverständnis in Lenz' Drama Der Engländer und Holbachs System der Natur*, in: *LJb* 16 (2009), 7–30.

Zauner, Ursula: *Das Menschenbild und die Erziehungstheorien der französischen Materialisten im 18. Jahrhundert*. Frankfurt a.M. u. a. 1998.

Grit Dommes

Über die deutsche Sprache und Literatur. Schreiben an einen Freund

V: Justus Möser

E: vermutlich 1780/1781

D: Osnabrück 1781

Nachdem Friedrich II. von Preußen (1712–1786) seine berühmte Abrechnung mit der vermeintlich rückständigen und defizitären deutschen Sprache und Literatur veröffentlicht hatte – *De la littérature allemande* (1780) –, stand diese für gut ein Jahr im Zentrum einer heftigen Literaturdebatte (vgl. Gutknecht u. Kerner 1969; Krämer 2005, 81). Auch der Osnabrücker Jurist und Politiker, Publizist und Literat Justus Möser fühlte sich zu einer Erwiderung herausgefordert: Seine Schrift *Über die deutsche Sprache und Literatur. Schreiben an einen Freund* (1781) stellt die wohl berühmteste Antwort auf die königliche Kritik dar – und zugleich ein mutiges Bekenntnis zur jungen deutschen Literatur, speziell zum SuD.

Die Schrift erschien zunächst im März/April 1781 in den *Westphälischen Beyträgen zum Nutzen und Vergnügen* (9., 11., 12., 13., 17. Stck.), einer Beilage zu den von M. verantworteten, seit 1766 erscheinenden *Wöchentlichen Osnabrückischen Anzeigen*. M.s Entgegnung auf Friedrichs Denkschrift wurde noch im Jahr des Erstdrucks in einer vom Autor leicht überarbeiteten Fassung separat publiziert: *Über die deutsche Sprache und Literatur. Schreiben an einen Freund nebst einer*

Nachschrift, die National-Erziehung der alten Deutschen betreffend (Osnabrück 1781; diese Ausgabe liegt der AA-O zugrunde).

Den Vorschlägen zu verbesserter Bildung, veredelter Sprache und Literatur durch Nachahmung der französischen Kultur, mit dem der gallophile Preußenkönig das kulturelle Trauma der deutschen Verspätung reproduzierte, setzt M. eine selbstbewusste Verteidigung der nationalen Literatur entgegen. Auf Friedrichs Kritik, die im *Götz von Berlichingen* (1773) nur Abweichungen und Regelverstöße erkennen kann, reagiert M. mit einer Apologie eben dieses SuD-Fanals: „Das von dem Könige so sehr heruntergesetzte Stück ‚Götz von Berlichingen‘ ist immer ein edles und schönes Produkt unsers Bodens, es hat recht vielen geschmeckt, und ich sehe nicht ab, warum wir dergleichen nicht ferner ziehen sollen; die höchste Vollkommenheit wird vielleicht durch längere Kultur kommen. Alles was der König daran auszusetzen hat, besteht darin, daß es eine Frucht sei, die ihm den Gaumen zusammen gezogen habe, und welche er auf seiner Tafel nicht verlange. Aber das entscheidet ihren Wert noch nicht. Der Zungen, welche an Ananas gewöhnt sind, wird hoffentlich in unserem Vaterlande eine geringe Zahl sein, und wenn von einem Volksstücke die Rede ist, so muß man den Geschmack der Hofleute beiseite setzen.“ (AA-O 3, 75) Die botanische Metaphorik wird von M. konsequent beibehalten, wenn er die deutsche Literatur und Sprache als Pflanze oder Frucht konzipiert, die man „aus unserem Boden ziehen“ (ebd., 84) und veredeln müsse.

M.s Argumentation, die Analogien zur Herder'schen Kulturtheorie aufweist, stellt Literatur und Nationalcharakter in einen engen Zusammenhang. Die Misere der deutschen Situation sieht er nicht in der politischen Verfasstheit, also dem Partikularismus, be-

gründet, den er als überzeugter Verteidiger des Individuellen, Besonderen und Verschiedenen gerade gutheißt. Vielmehr sucht der Osnabrücker Patriot die Ursachen des Übels in der „Ausrichtung an fremden, scheinbar vollkommeneren Staats- und Kulturmodellen“ (Stauf 1995, 321), welche der notwendigen Konzentration auf das Eigene und Eigentümliche entbehre. Daher kann M. Friedrichs Empfehlung, die antiken und modernen, vor allem französischen Klassiker zu übersetzen und nachzuahmen, nicht gutheißen. Zwar könne man sich auch fremdes Gut zunutze machen zur Verbesserung und Veredelung des eigenen, wie es Hagedorn (1708–1754), Gleim (1719–1803), Ramler (1725–1798), Karsch (1722–1791) und Gellert (1715–1769) gelungen sei: „Mein Wunsch ist nur, daß wir uns von dem Könige nicht so einzig an die großen Ausländer verweisen lassen und unseren Götzen von Berlichingen sogleich mit Verachtung begegnen sollen. Auch die Klinger, die Lenze und die Wagner zeigten in einzelnen Teilen eine Stärke wie Herkules, ob sie sich auch gleich wie dieser zuerst mit einer schmutzigen Arbeit beschäftigten und vielleicht zu früh für deutsche Kunst und ihren Ruhm verstarben.“ (AA-O 3, 85)

Krämer sieht eine Inkonsistenz bzw. einen „polemischen Überschuss“ (Krämer 2005, 86) in M.s Argumentation. Dieser gestehe zunächst jeder nationalen Literatur ihr Eigenrecht, ihre eigenen Wertmaßstäbe und Beurteilungskriterien zu, behaupte dann aber doch die objektive Überlegenheit der mannigfaltigen deutschen vor der französischen Kultur, die durch ungesunde Überfeinerung, Künstlichkeit, Verarmung, Einförmigkeit charakterisiert sei. Zur Illustration des Unterschieds greift M. auf den Vergleich zwischen englischer und französischer Gartenkunst zurück, der als „ideale Spiegelfläche für die

Reflexion der unterschiedlichen, deutsch und französisch codierten Formen künstlerischer und politischer Einheit“ (Martus 2005, 111) fungiert und bereits zum kulturtheoretischen Topos geworden war (vgl. Stauf 1991, 264). Während der englische Garten „unendliche Mannigfaltigkeiten, wie in Gottes Schöpfung durcheinander vermischt“, biete und seine Einheit nur von einem „sehr hohen Vereinigungspunkt“ (Ebd., 81) aus sichtbar werde, finde man im französischen Garten eine gerade, regelmäßige Ordnung vor, welche ihre Einheit nur zu deutlich erweise. M.s Frage ist rhetorisch: „Welcher von diesen beiden Wegen sollte nun aber wohl der beste sein: der Weg zur Einförmigkeit und Armut in der Kunst, welchen uns der Konventionswohlstand, der verfeinerte Geschmack und der sogenannte gute Ton zeigen; oder der Weg der Mannigfaltigkeit, den uns der allmächtige Schöpfer eröffnet?“ (AA-O 3, 80)

Auch wenn M. sich an anderer Stelle vom englischen Landschaftsgarten distanziert, wo ein ehemaliger Kohlgarten in der Provinz zum lächerlichen „englische[n] Gärtgen“ (PP 2, Nr. 77, 281–283) ummodelliert wird – auch wenn der Weg zur Mannigfaltigkeit immer die Gefahr der Verwilderung berge, kann nur er „der wahre Weg zur Größe“ (AA-O 3, 80) sein. Insofern werden Regelverstöße, wie Goethe sie im *Götz von Berlichingen* mit der Verachtung der drei Einheiten begeht, mit Blick auf die zu erreichende höhere Einheit des Kunstwerks akzeptiert.

Nicht nur in M.s Bild der noch zu hegenden, zu veredelnden Pflanze wird erkennbar, dass eine vollkommene deutsche Literatur nicht als Realität, sondern als Zukunftsvision inszeniert wird: „Schön und groß aber können unsere Produkte werden, wenn wir auf den Gründen fortbauen, welche Klopstock, Goethe, Bürger und andere neuere gelegt

haben. Alle können zwar noch in der Wahl der Früchte, welche sie zu bauen versucht, gefehlt und das Gewählte nicht zur höchsten Vollkommenheit gebracht haben. Aber ihr Zweck ist die Veredlung einheimischer Produkte; und dieser verdient den dankbarsten Beifall der Nation.“ (Ebd., 77) Auch das SuD-Drama *Götz von Berlichingen* wird im Grunde nicht so sehr als solches gelobt, sondern vielmehr als Vorschein des Möglichen: „Goethens Absicht in seinem ‚Götz von Berlichingen‘ war gewiß, uns eine Sammlung von Gemälden aus dem Nationalleben unserer Vorfahren zu geben, und uns zu zeigen, was wir hätten und was wir könnten, wenn wir einmal der artigen Kammerjungfern und der witzigen Bedienten auf der französisch-deutschen Bühne müde wären und wie billig Veränderung suchten.“ (Ebd., 77)

Ein Defizit der deutschen Sprache und Literatur sieht auch M. durchaus, denkt es aber durch Besinnung auf die eigene nationale Stärke, Größe und Mannigfaltigkeit beheben zu können. In diesem Sinne soll die deutsche Literatur immer auch patriotische Literatur, sogar Kriegsgesang sein: „Der beste Gesang für unsere Nation ist unstreitig ein Bardit, der sie zur Verteidigung ihres Vaterlandes in die Schlacht singt; der beste Tanz, der sie auf die Batterie führt; und das beste Schauspiel, was ihnen hohen Mut gibt: nicht aber, was dem schwachen Ausschusse des Menschengeschlechtes seine leeren Stunden vertreibt, oder das Herz einer Hofdame schmelzen macht.“ (Ebd., 75 f.) Die zweckfunktionale Rückbindung von Literatur an das nationale Interesse ist für M. entscheidend – was seine Leser gleichsam zu potenziellen Soldaten werden lässt (vgl. Martus 2005, 120).

Im letzten Viertel seiner Schrift wendet M. sich von der Literatur zur Sprache, „die der König der französischen so sehr nach-

setzt, und ihr bald Armut und bald Übellaut vorrückt“ (AA-O 3, 85). M. konzidiert hier eine tatsächliche Armut der deutschen Sprache, die im Gegensatz zum Englischen, einer geschriebenen Volkssprache, nun einmal eine gelehrte, abstrakte Buchsprache sei – nimmt aber eine positive Bereicherung und Ausdifferenzierung der deutschen Sprache wahr. M.s Lob ernten „die tapferen Schweizer“ Johann Jakob Bodmer (1698–1783) und Johann Jakob Breitinger (1701–1776), die Gottscheds (1700–1766) Purismus besiegt hätten, sowie die Vorreiter einer wirklichen ‚Dichtersprache‘, als die ihm Albrecht von Haller (1708–1777), Friedrich Gottlieb Klopstock und Johann Wilhelm Ludwig Gleim gelten.

M. unterscheidet neben der Dichtersprache weitere Sprachregister: Kunstsprache, Rednersprache, philosophische Sprache und historischen Stil. Sie hätten sich stark zum Positiven entwickelt – und dass der preußische König, in dessen Regierungszeit „[a]lle diese glücklichen Veränderungen“ (ebd., 89) fielen, dies ignoriere, erklärt M. mit dessen gallophiler Vorbildung, mit dem Einfluss Voltaires (1694–1778) auf Friedrich II., mit dem trockenen Amtsdeutsch in seinem Umfeld und nicht zuletzt mit einer vermuteten zeitlichen Verzögerung: „Hinzu kommt, daß seine Gedanken über die deutsche Literatur und Sprache wahrscheinlich weit früher niedergeschrieben als gedruckt sind; und so ist es kein Wunder, wenn sie unserer neuen Literatur keine Gerechtigkeit haben widerfahren lassen.“ (Ebd., 89)

Die selbstbewusst-patriotische Aussage *Über die deutsche Sprache und Literatur* fand ein breites Echo bei Zeitgenossen wie Gleim, Hamann, Heinse und Müller. Goethe erhielt M.s Schrift von dessen Tochter Jenny von Voigts. Diese (bzw. M., der die Passage im Briefentwurf selbst vorschrieb,) fügt in

einem Brief vom Mai 1781 hinzu: „Sie hätten [...] wohl nicht gedacht, daß mein alter Vater noch Ihr Vertheidiger werden und Ihre Sache gegen den großen Friedrich aufnehmen würde.“ (Ebd., 315) Goethe bedankte sich am 21. 6. 1781 mit einem Schattenbild und einer Verneigung: „Wie oft hab’ ich bei meinen Versuchen gedacht: was möchte wohl dabei Möser denken oder sagen!“ (Ebd., 316)

Werke

Möser, Justus: *Patriotische Phantasien*. 4 Bde. Berlin 1774–1786. – *Patriotische Phantasien*. Hg. v. Jenny von Voigts. Neue verbesserte und vermehrte Aufl. Berlin 1778 (Tle. 1–3), 1786 (Tl. 4) (= PP). – *Über die deutsche Sprache und Literatur*. An einen Freund. Hamburg 1781 [unveränderter Nachdruck des Erstdrucks ohne Nachschrift; angekündigt in der Vorrede der Osnabrücker Buchausgabe 1781]. – *Über die deutsche Sprache und Literatur*, in: Justus Möser’s sämtliche Werke. Neu geordnet und aus dem Nachlasse desselben gemehrt durch B.R. Abeken. 10 Bde. Berlin 1842/1843 (2. Aufl. 1858). Bd. 9 (1843), 136–157. – *Über die deutsche Sprache und Litteratur*. [Leipzig, um 1886]. – *Über die deutsche Sprache und Literatur*, in: Justus Möser’s Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe in 14 Bdn. Hg. v. der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen. Oldenburg u. a. 1943–1990. Bd. 3, 71–90 (= AA-O). – *Über die deutsche Sprache und Litteratur*. Hg. v. Carl Schüddekopf. Berlin 1902 (Nachdruck der Ausgabe Osnabrück 1781) (= Gegenschriften gegen Friedrichs des Großen *De la littérature allemande*, Heft 1). – Briefwechsel. Neubearbeitet v. William F. Sheldon in Zusammenarbeit m. Horst-Rüdiger Jarck, Theodor Penners u. Gisela Wagner. Hannover 1992.

Friedrich der Große: *Über die deutsche Literatur*. Französisch – deutsch. Mit der Möser’schen Gegenschrift. Kritische Ausgabe v. Christoph Gutknecht u. Peter Kerner. Hamburg [1969].

Forschung

Gutknecht, Christoph u. Peter Kerner: Vorwort, in: Friedrich der Große: *Über die deutsche Literatur*. Französisch – deutsch. Mit der Möser’schen Gegenschrift. Kritische Ausgabe v. Christoph Gutknecht u. Peter Kerner. Hamburg [1969], 5–31.

Kästner, Erich: Friedrich der Große und die deutsche Literatur. Die Erwiderungen auf seine Schrift *De la littérature allemande*. Stuttgart u. a. 1972.

Killy 8, 191–193.

Kosch 10, 1225–1239.

Krämer, Olaf: „Welcher Gestalt man denen Frantzen nachahmen solle“. Stationen einer Jahrhundertdebatte (Thomasius, Prémontval, Herder, Friedrich II., Möser), in: Gallophobie im 18. Jahrhundert. Akten der Fachtagung vom 2./3. Mai 2002 am Forschungszentrum Europäische Aufklärung. Hg. v. Jens Häsel u. Albert Meier. Berlin 2005, 61–88.

Martus, Steffen: Staatskunst: die Politik der Form im Kontext der Gallophobie bei Goethe, Möser und Herder, in: Gallophobie im 18. Jahrhundert. Akten der Fachtagung vom 2./3. Mai 2002 am Forschungszentrum Europäische Aufklärung. Hg. v. Jens Häsel u. Albert Meier. Berlin 2005, 89–122.

Sheldon, William F.: Möser, Justus, in: NDB 17 (1994), 687–689.

Stauf, Renate: Justus Möser's Konzept einer deutschen Nationalidentität. Mit einem Ausblick auf Goethe. Tübingen 1991.

Stauf, Renate: „... und die kleinen städtischen Republiken der Griechen waren gewiß nur Puppenwerke gegen die nordischen Staaten ...“. Germanenmythos und Griechenmythos als nationale Identitätsmythen bei Möser und Winckelmann, in: Arminius und die Varusschlacht. Geschichte – Mythos – Literatur. Hg. v. Rainer Wiegels u. Winfried Woesler. Paderborn 1995, 309–322.

Nikola Roßbach

Ueber die Fülle des Herzens

V: Friedrich Leopold Graf zu Stolberg

E: zwischen 1772 und 1777

D: *Deutsches Museum* 1777

Stolbergs (1750–1819) Essay *Ueber die Fülle des Herzens* entstand vermutlich während seiner Studentenzeit und kann als das „reinste Sturm-und-Drang-Dokument des Göttinger Hain“ (Kaiser 2006, 261) gelten. Der Essay greift zentrale Diskurse der Empfindsamkeit

auf, reichert diese aber durch Konzepte des SuD an. Der titelgebende Topos „Fülle des Herzens“ geht auf die biblische Formel „Wes das Herz voll ist, des geht der Mund über“ zurück (Mt 12,34; Lk 6,45) und wurde durch die Sprache des Pietismus in die Literatur der Empfindsamkeit vermittelt (vgl. Baeumer 1971, 137). In säkularisierter Bedeutung bezeichnet der Begriff nicht mehr ein ‚überfließendes‘ Gotteserlebnis, sondern vielmehr ein intensives, nicht mehr an religiöses Empfinden gebundenes „Erlebnis der eigenen Persönlichkeit und die Liebes- und Freundschaftsvereinigung von Mensch zu Mensch“ (ebd., 138 f.). S. wiederum entwirft auf der Basis bereits bestehender Modelle ein eigenes Konzept der „Fülle des Herzens“ als „umfassendes ästhetisches Programm“ (ebd. 1971, 141), wobei er allzu schwärmerische Entwürfe als „blos leidende Reizbarkeit“, „weiche Empfindsamkeit“ ablehnt. (GW 10, 356; vgl. Joshua 2005, 47).

Der Essay beginnt mit der Frage, was man einem neugeborenen Kind wünschen solle. S. kommt zu dem Schluss, dass der Schlüssel zu einem erfüllten und bedeutsamen Leben einzig und allein „Fülle des Herzens“, die „menschlichste Aller Gaben“, sein könne. (GW 10, 356) Alle „edlen Empfindungen“ – „Liebe, Muth, Mitleiden, Andacht, Bewundrung des Guten, Abscheu des Bösen, Wonne bei'm Anblick der an's Herz redenden Natur“ (ebd., 357) – basierten auf dieser Grundtugend. S. betont immer wieder den großen Zusammenhang und will keine Zergliederung durch „kurzsichtige Vernünftler“ (ebd., 358) dulden. Unter dieser Prämisse fordert er, dass sowohl die Wissenschaften als auch die Geschichte einen „Antheil des Herzens“ (ebd., 369) integrieren müssten und wendet sich damit gegen ein rein rationalistisches Bildungskonzept: „Dem Fühllosen sind

die Wissenschaften, welche er besitzt, ein todter Schatz, dem Gefühlvollen eine Quelle reiner Freuden, seelenerhebender Regungen, edler Gedanken, welche ihn bilden, sein Herz erweitern, und also in die Ewigkeit fortwirken“ (ebd., 369). S. unterscheidet „Starkempfindende“ und „Schwachempfindende“ (ebd., 361): In der Hervorhebung des Starkfühlenden als genussfähigerem Menschen-schlag klingt der Geniediskurs des SuD an, wenn auch der Begriff nicht fällt (vgl. Baeumer 1971, 142).

In einem enthusiastischen Lobgesang in der Mitte des Essays wird das Konzept der „Fülle des Herzens“ mit der Natur als herzensbildender Gewalt verknüpft: „Jede einzelne Schönheit der Natur, alle verschiedene Schönheiten der Natur in ihren mannigfaltigen Zusammenstellungen wurden vom Schöpfer bestimmt, die Saiten des menschlichen Herzens zu berühren und erklingen zu machen“ (GW 10, 365). Die Dichtkunst ist in dieser Ordnung die „Tochter der Natur, hehr und sanft und groß und wahr, wie sie, in angeborner Einfalt“ (ebd., 371). Damit wird impliziert, dass sich auch die Dichtung von der „Fülle Gottes in der Natur“ (ebd., 365 f.) herleitet; sie ist somit ebenfalls göttlich und hat ebenfalls das Vermögen, das Herz zu bilden „zu allem, was groß ist und edel“ (ebd., 371). Vor diesem Hintergrund erscheint „Fülle des Herzens“ auch als eine notwendige Eigenschaft des Dichters (vgl. Joshua 2005, 42). Diese Perspektive auf die Dichtkunst wurde einige Jahre später von den Romantikern, besonders Novalis (1772–1801), aufgegriffen (vgl. Baeumer 1971, 142; Joshua 2005, 50).

Bei aller Naturverherrlichung ist S.s Fülle-des-Herzens-Konzept doch christlich grundiert. Religion als „Hauptquelle jeden Seelenadels“ sei ebenfalls, wie Natur und deren Töchter Dichtung und Philosophie,

„der Fülle göttlicher Liebe und Weisheit [...] entströmt, und von demselben Geiste be-seelt“. (GW 10, 371) Es ist vor allem die Verbindung von christlichen Tugenden und neuem Naturgefühl (vgl. Baeumer 1971, 142), die den Aufsatz als ein Produkt des Übergangs von der Empfindsamkeit zum SuD auszeichnet.

Werke

Stolberg, Friedrich Leopold Graf zu: Ueber die Fülle des Herzens, in: Gesammelte Werke der Brüder Christian und Friedrich Leopold Grafen zu Stolberg. Bd. 10. Hamburg 1827, 355–374. – Über die Fülle des Herzens. Frühe Prosa. Hg. v. Jürgen Behrens. Stuttgart 1970, 3–17. – Theorie der Empfindsamkeit und des Sturm und Drang. Hg. v. Gerhard Sauder. Stuttgart 2003, 210–223.

Forschung

Baeumer, Max L.: „Fülle des Herzens“. Ein biblischer Topos der dichterischen Rede in der romantischen Literatur, in: JdDSG 15 (1971), 133–156.

Hempel, Dirk: Friedrich Leopold Graf zu Stolberg (1750–1819). Staatsmann und politischer Schriftsteller. Weimar u. a. 1997.

Joshua, Eleoma: Friedrich Leopold Graf zu Stolberg and the German Romantics. Oxford u. a. 2005, 41–50.

Kaiser, Gerhard: Aufklärung. Empfindsamkeit. Sturm und Drang. 6., erweiterte Aufl. Tübingen u. a. 2006.

Juliane Blank

Über die neuere deutsche Literatur

V: Johann Gottfried Herder

E: ca. 1765

D: Riga 1766 (1. u. 2. Sammlung) u. 1767 (3. Sammlung)

Erst der vollständige Untertitel – *Sammlung von Fragmenten. Eine Beilage zu den Briefen, die neueste Literatur betreffend* – lässt den programmatischen Anspruch dieses geschichtstheoretisch, kulturpolitisch, ästhetisch und poetologisch weit gefassten Unter-

nehmens erkennen. Energisch setzt sich Herder mit ihm vom Regelkonformismus aufgeklärter Dichtungstheoretiker ab, gleichzeitig will er sich mit seiner Fragmentensammlung im Literaturbetrieb etablieren. Angeregt durch H.s „ganz neue Mythologie“ (FA 1, 450), werden sich neben Goethe und Schiller auch Friedrich Schlegel (1772–1829) oder Friedrich Hölderlin (1770–1843) mit deren doppeltem Anspruch beschäftigen, sich zum einen mit einer „Prose des guten gesunden Verstandes“ und „philosophische[n] Poesie“ von der „Ordnung der kalten Vernunft“ in Wissenschaft und Kunstdiskurs zu verabschieden. (Ebd., 240 u. 221) Zum anderen appellieren die *Fragmente* an die ästhetische Eigenständigkeit des Publikums.

Obgleich der junge H. seine *Anmerkungen* (ebd., 165) anonym erscheinen lässt, durfte er sich einigermaßen sicher sein, mit seinem Vorhaben, die maßgeblich von Lessing (1729–1781), Nicolai (1733–1811), Mendelssohn (1729–1786) und Abbt (1738–1766) verfassten *Briefe, die neueste Literatur betreffend* kritisch zu kommentieren, öffentliche Beachtung zu finden (vgl. ebd., 165). Immerhin hatten bereits die Beiträger der *Briefe* mit scharfer Satire und klug dosierter Polemik den in klassischen Regeln erstarrten Literaturbetrieb aufgewirbelt. Tritt H. daher mit der Forderung auf den Plan, allein mit Hilfe einer „Nachahmung unsrer selbst“ (ebd., 311) sei die missliche Lage der deutschen Dichtung aufzubessern, so rebelliert er nicht nur gegen das seit Gottsched (1700–1766) und Winckelmann (1717–1768) obligate Antikisieren in den Künsten. Indem er Philosophen und Sprachforschern, ästhetisch Gebildeten, Übersetzern und Dichtern unterschiedlichste Möglichkeiten aufweist, sich kreativ in das zeitgenössische Kulturleben einzubringen, gründet H. kulturelle Einheit auf den Willen, Kunst

von allen erzieherischen „Schulgesetzen“ (ebd., 409) freizusprechen und ästhetischen Nonkonformismus als einzige Möglichkeit zu begreifen, um in der schon von Lessing eingeforderten Nationaldichtung über jede deutschtümelnde Beschränktheit hinauszugelangen. Angesichts dieser keineswegs unbescheidenen Zielsetzungen hat Ulrich Gaier zutreffend angemerkt, H.s „Theorie des freien Gebrauchs des Eigenen durch Ergreifen des Lebendigen im Fremden“ sei eine „völlig selbständige synthetische Position“ (ebd., 1018) im Kunstdiskurs des 18. Jh.s.

In Anlehnung an sein Modell der verschiedenen Lebensalter, die jede Kultur durchlaufen muss, konfrontiert H. seine Leser gleich in den ersten drei Fragmenten mit einem scheinbaren Paradox: Nur eine komplexe Sprache, so heißt es, gewährleiste wissenschaftlichen Erkenntnisfortschritt und befördere das Denken in den Kategorien der Freiheit. Die „beste Blüte der Jugend in der Sprache“ sei jedoch „die Zeit der *Dichter*“ gewesen. Poetisch betrachtet, neige „die schöne Prose“ daher „zum Abfall“ der Literatur: „In der spätern Zeit hat man bloß versifizierte Philosophie, oder mittelmäßige Poesie.“ (FA 1, 185 ff.) Zusammengefasst verträgt sich mit einer elaborierten Sprache folglich ein zunehmend redundantes Erkenntnisspektrum. Die Perspektive auf Freiheit und eine ihr entfremdete Dichtung stehen sich unvereinbar gegenüber. Um dieser Entwicklung gegenzusteuern, heißt es unter Berufung auf Condillacs (1714–1780) Sprachphilosophie, keine Nation sei „vortrefflich geworden“, die „ihre poetische Sprache nicht sehr merklich von der prosaischen unterschieden hätte.“ (Ebd., 185) Im Horizont einer neuen Mythologie wird autonome Dichtung folglich als Kultivation einer zivilisatorisch entwickelten Gesellschaft begriffen. Doch dafür bedarf es, wie H.

ergänzt, einer weniger puristischen Sprachverwendung, die von „*sinnlichen*“, mithin vokalreicheren und noch anschaulichen „Sprachen durch Übersetzungen und Nachbilden“ borgt und gleichzeitig „durch Reflexionen der Weltweisheit das Geborgte hässlicherisch“ anwendet. (Ebd., 187) Was dabei unter Weltweisheit genauer zu verstehen ist, erläutert H. am Beispiel jener „Idiotismen“, in denen sich im Deutschen wie in anderen Kultursprachen fremdenfeindliche „*Nationalvorurteile*“ verraten. (Ebd., 258 u. 281) Als Teil einer „heilige[n] *Mythologie*“ seien sie zwar eine „Zauberquelle“ literarischen Schaffens. (Ebd., 282) In „unserer erleuchteten Zeit“ sollten Stereotype indes nicht nur als imagologische Erzählmittel gebraucht, sondern stets auch als Festschreibungen des Fremden transparent gemacht werden. Andernfalls beschnitten die Dichter jene Freiheit vom „*Naturrell ihres Denkens*“. (Ebd., 282f.) Mit einem Seitenhieb auf die Selbstbefangenheit der aufgeklärten Vernunftphilosophie heißt es diesbezüglich in der zweiten Sammlung: „Es hat in der Literatur auch ein Alter gegeben, da die Weisheit noch nicht Wissenschaft“ und die „*Wahrheiten noch nicht Systeme*“ waren. Statt „zu lernen, was andre gedacht, erhob man sich selbst zum Denken – vielleicht verdient dies auch den Namen eines goldenen Zeitalters.“ (Ebd., 265)

Mit solchen Forderungen begründet H., warum es ihm kulturpolitisch weder um das schlichte Nachahmen alter deutscher Dichtungstraditionen geht noch um ein Plädoyer im Geiste der rousseauistischen Zivilisationskritik. Das ‚vaterländische Genie‘ nimmt er vielmehr in die Pflicht, abstrakte Gesetzmäßigkeiten und Vernunftvorschriften seiner Zeit ins ‚Volkstümliche‘, mithin in eine wieder allen Gesellschaftskreisen zugängliche und doch ästhetisch ansprechende Poesie zu über-

führen. H. selbst realisiert diese Aufgabe ganz im Gestus des SuD. Indem er als „Künstler vor den Augen des Publikum[s]“ den Gang seiner Ausführungen mit polemischen Glossen, fiktiven Gesprächen oder schwärmerischen Abweichungen auflockert, ermuntert er seine Leser, „dem Verfasser zu helfen“ und dessen „unvollendete[m] Tagewerk“ überhaupt erst eine „Stimme“ zu geben. (Ebd., 293f.)

Werke

Herder, Johann Gottfried: FA 1, 161–649.

Forschung

Auerochs, Bernd: Poesie als Urkunde. Zu Herders Poesiebegriff, in: Johann Gottfried Herder. Aspekte seines Lebenswerkes. Hg. v. Martin Kessler u. a. Berlin u. a. 2005, 93–114.

Buschmeier, Matthias: Poesie und Philologie in der Goethe-Zeit. Studien zum Verhältnis der Literatur mit ihrer Wissenschaft. Tübingen 2008.

Gaier, Ulrich: Myth, Mythologie, New Mythology. In: A Companion to the Works of Johann Gottfried Herder. Hg. v. Hans Adler u. Wulf Koepke. Rochester 2009, 165–188.

Irmischer, Hans D.: Zur Ästhetik des jungen Herder, in: Johann Gottfried Herder. Hg. v. Gerhard Sauder. Hamburg 1987, 43–76.

Michelsen, Peter: Regeln für Genies. Zu Herders „Fragmenten“ *Ueber die neuere Deutsche Litteratur*, in: Johann Gottfried Herder. Hg. v. Gerhard Sauder. Hamburg 1987, 225–237.

Stefan Greif

Über die Soldatenehen

V: Jakob Michael Reinhold Lenz

E: vermutlich 1776

D: Hamburg 1913

Lenzens Schrift *Über die Soldatenehen* gilt als die am weitesten ausgearbeitete Fassung von L.s Reformprojekt zur Verbesserung der gesellschaftlichen Situation von Soldaten. *Über*

die *Soldatenehen* entstand vermutlich größtenteils im Laufe des Jahres 1776 in Straßburg und Berka, Vorarbeiten reichen möglicherweise bis 1773 zurück. Hill (1994b, 120) geht von einer Entstehungszeit bis zum Sommer 1777 aus. Im März 1776 schreibt L. an Herder: „Ich habe eine Schrift über die *Soldatenehen* unter Händen, die ich einem Fürsten vorlesen möchte, und nach deren Vollendung und Durchtreibung ich – wahrscheinlich wohl sterben werde.“ (WuB 3, 400) Nach Winter (1987, 87) war der Plan, diese Schrift dem Herzog Karl August (1757–1828) vorzustellen und in Weimar eine Anstellung beim Militär zu suchen, ein Motiv für die Übersiedlung von L. nach Weimar. Mit Schreiben vom 1. 4. 1776 bietet er sie allerdings bereits Weidmanns Erben und Reich in Leipzig an, drängt auf Eile und fragt nach einem „guten Übersetzer ins Französische“ (WuB 3, 421). Die in WuB 2, 787–827 abgedruckte Fassung habe L. möglicherweise als vorläufig angesehen (vgl. WuB 2, 947). Hill bezeichnet sie jedoch als die einzige „je [...] fast vollständige Reinschrift“ (Hill 1994b, 118) unter den in der Biblioteka *Jagiellońska*, Krakau, in Kasten IV der Lenziana aufbewahrten fast 500 Seiten größtenteils französischer Entwürfe, Exzerpte und Materialien. Einige Fragmente befinden sich auch in der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz. Ein weiterer möglicher Adressat war der französische Kriegsminister, Claude-Louis Graf von Saint-Germain (1707–1778) (vgl. WuB 2, 947).

Als Quellen nennt Damm „[Jacques Antoine Hippolyte] Guibert, Marschall von Sachsen, [Jean-Charles de] Folard, [David] Hume, [Daniel?] Stuart, [William] Robertson, Cäsar, Polybius, Plutarch.“ (Ebd.) Hill sieht Guibert als Vorgänger von L. „in dem Versuch, die Armee an die Nation zu binden und dafür das Mittel der *Soldatenehen* anzuwenden“ (Hill

1994b, 124). Nach Winter (1987, 96 f.) hat L. sich auch mit den ökonomischen Theorien der Physiokraten beschäftigt, u. a. mit dem Nationalökonom Johann August Schlettwein (1731–1802). Für Wilson gehören Turgots (1727–1781) Reformen, von deren ursprünglicher Annahme durch Louis XVI. Anfang 1776 L. aus Wielands (1733–1813) *Teutschem Merkur* erfahren haben könnte, zum engsten Kontext des Projekts; die endgültige Rücknahme dieser Reformen habe es ihm unmöglich gemacht, seine Ideen weiterzuverfolgen, was wiederum L.s Ausweisung aus Weimar mitbedingt habe (vgl. Wilson 1994, 66 u. 73 f.).

Mit seinem Drama *Die Soldaten* (1776) ist die Schrift zum einen durch den Vorschlag zur Reform von Staat und Gesellschaft durch die Ermöglichung von Eheschließungen und Familiengründungen von Soldaten verbunden; im Drama ist von der „furchtbare[n] Ehlosigkeit“ (WuB 1, III/4, 221) Letzterer die Rede. Zum anderen bezeichnet die Metapher des bloß Mechanischen, die im Drama die komische Figur Pirzel auf das Exerzieren bezogen hat (vgl. ebd., 222), einen der wesentlichen Kritikpunkte von L. am spätabolutistischen Militärwesen.

Im Unterschied zu den Andeutungen, die im Drama der Gräfin de La Roche und dem Obristen Graf von Spannheim in den Mund gelegt werden (vgl. ebd., V/5, 246), sieht der Reformvorschlag von L. hauptsächlich vor, dass Soldaten heiraten, außerhalb der von Mai bis September dauernden Exerzierzeit nach einer Art Rotationsprinzip für jeweils mehrere Monate zu ihren Familien entlassen und von diesen unterhalten werden sollen, denen sie zugleich Hilfe bei der Feldarbeit leisten. Als Ausgleich sollen die Schwiegereltern von Steuern und Zöllen entlastet werden; die Söhne der Soldaten werden ebenfalls Soldaten, die Töchter erhalten aus königli-

chen Mitteln eine Aussteuer. L. verspricht sich davon gleichsam in einer Vorwegnahme des Gedankens vom ‚Staatsbürger in Uniform‘ eine bessere gesellschaftliche Integration der Soldaten, eine Verbesserung ihres Ansehens und ihrer Sitten sowie vor allem eine bessere Identifikation mit dem Gemeinwesen, das sie schützen sollen.

L. betont mehrmals, er schreibe „in einem Zeitalter, wo die Fürsten ihren höchsten Ruhm darin setzen, Menschen zu sein“ (WuB 2, 823). Die Schreibart folgt der eines popularphilosophischen Vortrags, auch mit der Imagination einer konkreten Vortragssituation („Ich sehe hier runzelnde Stirnen genug“, ebd., 801), ist aber geschlossener und gesetzter, dem Anspruch eines fürstlichen Beraters angenähert. Gegen Ende des Fragments verweist L. ausdrücklich auf die Sachlichkeit seiner Argumentation; er habe weder überredet noch leidenschaftlich ‚deklamiert‘.

Für seine These, dass „der Bürger und der Soldat unzertrennlich“ (ebd., 787) sein sollten, führt L. eingangs einen historischen und quasi naturgeschichtlichen Beweis. Sein Bezugszeitraum ist das Europa nach dem Ende des Siebenjährigen Krieges (1763), in dem er eine für die Durchführung seiner Reform günstige „Windstille“ (ebd., 789) zwischen den Nationen angebrochen sieht. Der historische Rückblick, insbesondere der Vergleich moderner militärischer Leistungen mit denen der antiken Bürgerheere, lässt ihn die späteren europäischen Söldnerarmeen und ihren mechanischen Drill verwerfen; die Leitmetapher der „Armee von Marionetten“ (ebd., 793) als Gegenbild zum von ‚Natur‘ aus begeisterten patriotischen Bürger und Landesverteidiger wird hier eingeführt. Wie L. als Verfasser und Fürstenberater beansprucht, ‚Dolmetscher der Natur‘ zu sein, so verlangt er auch vom Soldaten, zu „wissen, was er verteidigt,

es sinnlich lebhaft [zu] fühlen um sich davon begeistern zu können“ (ebd., 794). Diese Worte erscheinen wie ein Echo der bereits resignativen Reflexion der Gräfin de La Roche aus den *Soldaten*, wonach „Phantasei“ und „Klugheit“ nur gemeinsam den Menschen zu seinem eigenen Besten motivieren können. (WuB 1, IV/3, 235). L.s Rhetorik in den *Soldatenehen* verfolgt – entgegen seinem Bekenntnis zur Sachlichkeit – ebenfalls das Ziel, seine Adressaten zu rühren und zu begeistern.

Weitere Beispiele von L. für den bisherigen, falschen Umgang mit stehenden Heeren unverheirateter Soldaten berücksichtigen unterschiedliche Nationen und klimatische Voraussetzungen. Dabei folgt er grundsätzlich einer bis auf die Antike zurückgehenden Affekten- und Temperamentenlehre, um psychologische und medizinische Wirkungen seines Reformvorschlags auf die Soldaten plausibel zu machen. Der Staat wird als Organismus gesehen; die jetzigen Zustände im Militär und seiner Verwaltung seien dementsprechend ‚Krankheiten‘, die der ‚Kur‘ bedürften (vgl. WuB 2, 820).

L. stellt den Kern seines Vorschlags etwa nach dem ersten Drittel des Aufsatzes auch hinsichtlich seiner ökonomischen Grundlagen – Steuer- und Abgabefreiheit für Eltern, die ihre Töchter an Soldaten verheiraten, etc. – vor und malt ihn in einer Reihe arkadisch-idyllisch anmutender Bilder aus; der zeitweise entlassene Soldat sieht auch im Augenblick der Schlacht „sein Weib mit Ähren und Trauben bekränzt ihm liebevoll entgegen kommen“ (ebd., 799). Auch dieses Idyll steht im Zeichen der der Temperamentenlehre entlehnten Vorstellungen eines physischen und ‚nervlichen‘ Gleichgewichts: Die entsagungsvolle Trennung der Paare während des Militärdiensts werde durch die umso freudigere Wiedervereinigung gutgemacht – vor-

ausgesetzt, alle bleiben am Leben. Wiederum antithetisch mit der Intrige der *Soldaten* verknüpft ist L.s Hoffnung, verheiratete Offiziere könnten ohne „halbausgespinnene und morgen wieder vergessene Liebesintrigen“ (ebd., 800) endlich standesgemäß leben. Seine Anspielung auf das „Gemälde“ eines „gewissen Holländer[s] Steenkerk in Leipzig“ (ebd., 805) verweist direkt auf sein Drama, für dessen Drucklegung er in einem Brief an Herder von Ende März 1776 dasselbe Pseudonym vorschlug (vgl. WuB 3, 416).

Seine wiederholten direkten Appelle an die Fürsten zielen neben der Kritik an den Söldnerarmeen auf die ungerechte Verteilung von Rechten und Pflichten zwischen Mannschaft und Offizieren. L. beruft sich auf eigene Augenzeugenschaft, wenn er die Härte und Stumpfsinnigkeit des Kasernendienstes, die geringe Wirksamkeit der unter solchen Bedingungen absolvierten Ausbildung anprangert, ferner die Zwangsrekrutierungen und Strafen (vgl. WuB 2, 809f.) und ebenso schließlich allgemein die Folgen der Abgabenlast für die unteren Stände. Ausgehend vom ‚Etat‘ eines ‚deutschen Regiments in Frankreich‘ (vgl. ebd., 812) rechnet L. nun exemplarisch Eckdaten seines Reformvorschlags vor und modifiziert ihn dabei leicht (besondere Bedingungen für Regimenter in Grenzorten, Dauer der jährlichen Freistellungen vom Dienst). Die „militärische Erziehung“ als „die Hauptsache [s]eines Plans“ (ebd., 817) soll bereits bei den Soldatenkindern in spielerischer Form beginnen. Dadurch seien wesentliche Einsparungen bei den Prämien für die Rekrutenanwerbung sowie den Militärschulen möglich. Abschließend soll in getrennten Modellrechnungen für alle Stände demonstriert werden, wie viel diese jeweils von derjenigen Steuerbefreiung profitieren würden, welche die Verehelichung ihrer Töchter mit Soldaten kompensiert.

„Ob die Weiber allenfalls sich sechs Monat ohne ihre Männer behelfen und ihnen nicht in dieser Zeit gerechte Ursache zur Eifersucht geben dürften“ (ebd., 821) – das ist L. gerade diese eine Fußnote wert; er denkt sich die Soldatenfrauen aber in Abwesenheit der Männer „unter der beständigen Aufsicht ihrer Eltern“ (ebd., 821), arbeitend, mit den Kindern beschäftigt etc. Seinem Familienmodell liegt eine ungebrochene patriarchalische Perspektive zugrunde, die aus den Voraussetzungen ihrer Zeit heraus verstanden werden muss.

L.s Schrift steht in einer umfangreichen Tradition der Kritik an den militärischen Zwangssystemen auch des aufgeklärten Absolutismus, die sich z. B. auch noch in einigen Briefen Heinrich von Kleists (1777–1811) findet. Angesichts der Erfolge der französischen Revolutionsheere sollte der Gedanke der besseren Motivation und Eignung eines in der Bevölkerung verwurzelten Volksheeres anstelle zwangsrekrutierter Berufs- oder landfremder Söldnerheere bald darauf noch zusätzliche Aktualität gewinnen (vgl. Kreutzer 1978, 218).

L. sieht klar die Bedeutung von ökonomischen Verhältnissen und Bildung für die Befreiung der Soldaten, die sein Kernthema bildet, hat daneben aber auch die Vorstellung, den Patriotismus gleichsam zu naturalisieren: „Sehet da [das] Vaterland im Säugling lallen (schon an der Mutter Brust eingesogen), im Buben exerzieren, im Vater diesen Buben unterrichten“ (WuB 2, 819). Für den „Dolmetscher“ der „Natur“ (ebd., 807) und des ‚Herzens‘, als welchen er sich selbst versteht, sind dies in zeittypischer Weise keine Gegensätze, ebenso wenig die Alternativlosigkeit eines patriarchalischen Familienmodells neben dem Ideal der Selbstbestimmung.

Auffällig sind mehrere starke antiklerikale Ausfälle, die abrupt und nicht voll mo-

tiviert erscheinen (vgl. ebd., 819). Wenn die „Selbstliebe“ (ebd., 795) der Soldaten, ausgedehnt auf den erreichten häuslichen Wohlstand, dabei helfen soll, sie zu wahren Vaterlandsverteidigern zu erziehen, ist das ein deutliches Echo Rousseaus (1712–1778).

Goethe konzidiert L. in *Dichtung und Wahrheit* (1811–1833) eine zutreffende Diagnose der Missstände, spricht aber dem Reformvorschlag Ausführbarkeit und Realitätsgerechtigkeit schlichtweg ab (vgl. MA 16, 634). Damm sieht dennoch Nachwirkungen von L.s Denkweise in der preußischen Heeresreform, z. B. „in dem 1808 eingeführten Krümpersystem“ (WuB 2, 948) einer zyklischen Entlassung jeweils kurzzeitig ausgebildeter Soldaten im Austausch gegen neue Rekruten. Da eine Drucklegung unterblieb, kann aber von einer tatsächlichen zeitgenössischen Rezeption kaum gesprochen werden.

L. bezeichnet die Gestalten aus seinen *Soldaten* einmal als „eine feige sklavische Generation Zwergmenschen“ (ebd., 805). Man mag sich hier fragen, wie weit seine *Soldatenehen* ein Echo in Bertolt Brechts (1898–1956) Diktum über künftige Wissenschaftler als ein „Geschlecht erfinderischer Zwerge“ (Brecht 1982, 537) gefunden haben mögen. *Bordell oder Familie* – Horst Albert Glasers Alternative (1992) erscheint kennzeichnend für die neuere Forschungsdiskussion, die nicht immer der Versuchung entgeht, heutige Idealvorstellungen von Familien und Geschlechterverhältnissen auf L. zurückzuprojizieren. Wenn Daniel Wilson „die Mutter als Gebärmachine, Vater und Sohn als Kampfmaschinen“ (Wilson 1994, 59) dargestellt sieht, scheint er Erfahrungen des Faschismus auf das 18. Jh. zurückzuprojizieren. Es ist fraglich, wie weit ein Rekurs auf „die seelischen Störungen Lenzens“ (ebd., 84) hier wirklich als ein ausreichendes Erklärungsmoment angesehen wer-

den kann. L. habe auf der sachlichen Ebene ganz „im Rahmen des aufgeklärten Absolutismus“ (ebd., 55) argumentiert, ohne revolutionäre Ideen zu antizipieren; biografisch habe ihm die Wunschvorstellung, durch eine Militärkarriere die ihm sonst gesellschaftlich unerreichbare Henriette Waldner (1754–1803) zu gewinnen, den Blick für „das Groteske seines Plans“ (ebd., 74) verstellt. Wilson geht zudem von einem weiten Prostitutionsbegriff aus, der auch durch die staatlichen Vergünstigungen für die Soldatenfamilien in L.s Entwurf schon erfüllt ist; dies sei nur eine graduelle Abmilderung gegenüber den ursprünglich vorgesehenen „Konkubinen die allenthalben in den Krieg mitzögen“ (WuB 2, 734; frühere Fassung von V/5 der *Soldaten*).

Hill beschreibt zumindest summarisch die in der Krakauer Biblioteka *Jagiellońska* aufbewahrten Autographen zum Soldatenprojekt; L.s Reformvorstellungen bewertet er als für ihre Zeit durchaus ernstzunehmende. Für L. sei „die Armee die Objektivierung von einem Aspekt der organischen Totalität der Gesellschaft (beziehungsweise Nation)“ (Hill 1994b, 124 f.), worin ein utopisches Moment stecke. Insofern ist Hills Betrachtungsweise erfreulich unaufgeregt. Hinsichtlich der noch ineditierten deutsch-französischen L.-Autographen zum Soldatenprojekt scheint noch editorische Grundlagenarbeit erforderlich zu sein.

Aus systemtheoretischer Sicht, inspiriert von Parsons und Luhmann, beschreibt Ronald Richardt die ‚Interaktionen‘ zwischen Literatur und Militär bei L. Die Systemtheorie erscheint ihm geeignet, sowohl das Scheitern von L.s Reformvorschlag als auch dessen relative Fortschrittlichkeit zu erklären. Sich selbst steuernde Systeme wie das Militär seien nicht durch direkten Eingriff veränderbar; andererseits habe L. aber auch die Autonomie indi-

vidueller psychischer Systeme erkannt (vgl. Richardt 2006).

Werke

Lenz, Jacob Michael Reinhold: Schriften zur Sozialreform. Das Berkaer Projekt. Hg. v. Elystan Griffiths u. David Hill unter Mitwirkung v. Heribert Tommek. Tl. 1 u. 2. Frankfurt a.M. 2007. – WuB 1, 733–734. – WuB 2, 787–827 [*Über die Soldatenehen*]. – WuB 3, 400–401, 416–417, 421.

Brecht, Bertolt: Leben des Galilei, in: Die Stücke von Bertolt Brecht in einem Band. Bd. 4. Frankfurt a.M. 1982 (zuerst 1978), 491–539.

Goethe, Johann Wolfgang: MA 16, hier 634 (*Dichtung und Wahrheit*).

Forschung

Glaser, Horst Albert: Bordell oder Familie – Überlegungen zu Lenzens *Soldatenehen*, in: J.M.R. Lenz als Alternative? Positionsanalysen zum 200. Todestag. Hg. v. Karin A. Wurst, Köln u. a. 1992, 112–122.

Hill, David: Jakob Michael Reinhold Lenz: Studien zum Gesamtwerk. Opladen 1994a.

Hill, David: Die Arbeiten von Lenz zu den Soldatenehen. Ein Bericht über die Krakauer Handschriften, in: „Unaufhörlich Lenz gelesen ...“. Studien zu Leben und Werk von J.M.R. Lenz. Hg. v. Inge Stephan u. Hans-Gerd Winter. Stuttgart 1994b, 118–137.

Hill, David: J.M.R. Lenz' „Avantpropos“ zu den *Soldatenehen*, in: Ljb 5 (1995), 7–21.

Kreutzer, Leo: Literatur als Einmischung: J.M.R. Lenz, in: Sturm und Drang. Ein literaturwissenschaftliches Studienbuch. Hg. v. Walter Hinck. Kronberg i.Ts. 1978, 213–229.

Luserke, Matthias: Sturm und Drang. Autoren – Texte – Themen. Bibliographisch ergänzte Ausgabe. Stuttgart 2010.

Müller, Maria E.: Die Wunschwelt des Tantalus. Kritische Bemerkungen zu sozial-utopischen Entwürfen im Werk von J.M.R. Lenz, in: literatur für leser 3 (1984), 148–161.

Richardt, Ronald: Feder und Schwert. Die Interaktion von Literatur und Militär bei J.M.R. Lenz. Georgia 2006.

Scherpe, Klaus R.: Dichterische Erkenntnis und ‚Projektemacherei‘. Widersprüche im Werk von J.M.R. Lenz, in: Gjb 94 (1977), 206–235.

Wilson, W. Daniel: Zwischen Kritik und Affirmation. Militärphantasien und Geschlechterdisziplinierung bei J.M.R. Lenz, in: „Unaufhörlich Lenz gelesen ...“. Studien zu Leben und Werk von J.M.R. Lenz. Hg. v. Inge Stephan u. Hans-Gerd Winter. Stuttgart 1994, 52–85.

Winter, Hans-Gerd: J.M.R. Lenz. Stuttgart. 1987.

Martin Maurach

Über die Veränderung des Theaters im Shakespear

V: Jakob Michael Reinhold Lenz

E: 1775/1776

D: Winterthur 1776

Dieser Vortragstext ist – ebenso wie der über *Shakespeares Hamlet* (vgl. WuB 2, 737–744), der eine Vorstufe darstellt – um die Jahreswende 1775/1776 im Umfeld der Deutschen Gesellschaft geschrieben, die unter Lenzens Leitung Ende 1775 aus der Straßburger Société de philosophie et de belles lettres entstand (vgl. Pautler 1999, 186). Laut Protokoll der Gesellschaft hat L. *Über die Veränderung des Theaters im Shakespear* am 25. 1. 1776 vorgetragen (vgl. Damm in WuB 2, 933). Eine Handschrift ist nicht nachweisbar. Der Erstdruck erfolgte in der von Phillipp Christoph Kayser (1755–1823) in der Schweiz besorgten Sammlung *Flüchtige Aufsätze von Lenz* (1776), der einzigen Buchveröffentlichung von L., die nicht anonym erschien (vgl. Reprint 2001, 86–95 u. 97*).

Über die Veränderung des Theaters im Shakespear schließt der mündlichen Vortragsform und dem Inhalt nach an die zwei Jahre zuvor erschienenen *Anmerkungen übers Theater* (1774) an und präzisiert zentrale Gedanken angesichts einer inzwischen um sich greifenden Genie- und Shakespeare-Mode. Die ‚Veränderung des Theaters‘ meint dabei

konkret die zunehmende Auflösung der aristotelischen Einheiten von Raum, Zeit und Handlung. Für die Stürmer und Dränger war Shakespeare (1564–1616) das emphatisch verehrte Vorbild für ihre Genieästhetik (vgl. Gerstenbergs *Briefe über Merkwürdigkeiten der Literatur*, 1766/1767–1770, Herders *Shakespeare-Aufsatz* in *Von Deutscher Art und Kunst*, 1773; dazu Pascal 1937 [1971], 8–14; Schwarz 1977; Inbar 1982; Zymner 2001). Auch L. war ein begeisterter Anhänger Shakespeares und er versuchte sich in der Übertragung mehrerer Stücke als Gegenentwurf zu Wielands dominanten, aber als ‚spröde‘ angesehenen Shakespeare-Übersetzungen (*Amor vincit omnia* im Anhang zu den *Anmerkungen übers Theater*, *Coriolan* [1774/1775; WuB 1, 667–698] und Auszüge aus *Pericles* und *Sir John Oldcastle* im Zusammenhang mit dem Aufsatz *Das Hochburger Schloß* [1777; WuB 2, 753–760]). In den programmatischen *Anmerkungen* wird Shakespeare als Vorbild dafür angeführt, das Theater aus dem „eigenen Gesichtspunkt“ anzusehen und „nicht durch Aristoteles’ Prisma“ (WuB 2, 658). Gegen die schematische Einhaltung der aristotelischen Regeln steht Shakespeares Theater für die „Mannigfaltigkeit der Charaktere und Psychologien“ (ebd., 661), als „Fundgrube der Natur, hier allein schlägt die Wünschelrute des Genies an. Und sie allein bestimmt die unendliche Mannigfaltigkeit der Handlungen und Begebenheiten in der Welt“ (ebd.). Shakespeares Historiendramen sind L. als ‚Charakterstücke‘ Vorbild für seine neue Tragödien-Bestimmung (vgl. ebd., 669) und an den Komödien Shakespeares (wie auch Plautus) orientiert er sich bei seinem Entwurf einer neuen, volksstückhaften Komödie (vgl. ebd., 670 f.).

Zwei Jahre nach den *Anmerkungen* hat sich die Rezeption Shakespeares als „größest[e]r aller neuern dramatischen Dichter in An-

sehung der Einheiten der Zeit und des Orts“ (ebd., 744) durchgesetzt und L. sieht sich in der *Veränderung* mit einem „Mode-Enthusiasmus“ (ebd.) konfrontiert. Anlässlich des Besuchs einer Theatervorstellung von Charles-Georges Fenouillot de Falbaire de Quingey (1727–1800) Drama *L’Honnête Criminel* (1767) bemängelt er die „Umgereimtheiten“ in der Handlungsführung, die aus den „interessanten Personen Marionettenspieler“ machten. (Ebd., 747) Damit aber droht die SuD-Poetik zu einer unsinnigen Modeerscheinung zu verkommen. Dieser Gefahr versucht L. zu begegnen, indem er an das Prinzip Shakespeares erinnert, „die Veränderung der Szene immer nur als Ausnahme von der Regel“ (ebd., 744) vorzunehmen. Er bezieht sich dabei auf die neueste Schrift von Louis-Sébastien Mercier (1740–1814) *Du Théâtre ou nouvel essai sur l’Art Dramatique* (1775), an deren Übersetzung Heinrich Leopold Wagner zeitgleich saß (*Neuer Versuch über die Schauspielkunst*; vgl. Le Moel 2007). Da diese erst 1776 erschien, hatte L. offenbar Einblick in Wagners Manuskript (vgl. Pfaff 1967, XXIII). So kann er seine Antwort auf die Frage, „in wie weit die Wandelbarkeit des Theaters der Täuschung vorteilhaft oder nachteilig sein könne“ (WuB 2, 746), am neuen Zentralbegriff des „Interesses“ festmachen, den er Merciers Schrift entnommen hat. Mercier hatte die Einheit des „Interesses“ als eine unumstößliche Regel des Verstandes definiert (vgl. Mercier/Wagner 1776 [1967], 195). Als organisierendes Prinzip ziehe sie – der Sonne gleich – den Zuschauer an und erlaube „ihm keine Zerstreuung“: „Alles trifft alsdenn zusammen, die Täuschung zu begünstigen, sie vollständig und dauerhaft zu machen“ (ebd.). Für Mercier ist dies die „einzige wesentliche Regel [...], die nicht von dem Eigensinn der Menschen abhängt“ (ebd.). Das „Interesse“ als objektivierendes und or-

ganisierendes Moment soll schließlich die Grundlage bilden für alle Nationen, „die ein regelmäßiges Theater werden haben wollen“. (Ebd.) An diesen Bestimmungen lässt sich erkennen, woran sich L. bei seinem Bemühen, die Shakespeare-Manie im Rahmen seines Vortrages für die Deutsche Gesellschaft in die Schranken zu weisen, orientiert. Unter „Erregung des Interesse[s]“ versteht er die „Ausmalung großer und wahrer Charaktere und Leidenschaften.“ (WuB 2, 745) Ihnen diene die „Anlegung solcher Situationen, die bei aller *ihrer Neuheit* nie unwahrscheinlich noch gezwungen ausfallen“ (ebd., 745). Im Unterschied zu den *Anmerkungen* wird L. hier also zum „Fürsprecher Aristotelischer Regeln“ des nach „Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit Mögliche[n]“ (Luserke 2010, 80). Da er das Theater als „Schauspiel der *Sinne*, nicht des *Gedächtnisses*, der *Einbildungskraft*“ (WuB 2, 747) bestimmt, das auf den unmittelbaren sinnlichen Eindruck bei den Zuschauern angewiesen ist, schwankt aber seine Forderung nach Wahrscheinlichkeit und Notwendigkeit wie schon Merciers Interessebegriff zwischen einer Kategorie des Verstandes und einer des sinnlichen Gefühls. Bereits in den *Anmerkungen* hatte es geheißt: „Der Dichter und das Publikum müssen die Einheit fühlen aber nicht klassifizieren“ (ebd., 655). Die Einheit des Interesses ist im Charakter der Figur begründet, aus dem all ihre Handlungen hervorgehen (vgl. ebd., 670). Entsprechend erscheint auch der Ortswechsel in Shakespeares *Hamlet* (1603) – die Reise nach England – notwendig, „um seinen Charakter und die in demselben liegende Haupthandlung des Stücks durch alle Zwischenfälle durchzuführen“ (ebd., 745). Die Unregelmäßigkeiten der Handlung müssen also begründet sein: „Das *Interesse* ist der große Hauptzweck des Dichters, dem alle übrigen untergeordnet sein

müssen – fodert dieses – fodert die Ausmalung gewisser Charaktere, ohne welche das Interesse nicht erhalten werden kann, unausbleiblich und unumgänglich Veränderung der Zeit und des Orts, so kann und muß ihm Zeit und Ort geopfert werden“ (ebd.). Das „Interesse“ als „Maß, Ziel und Verhältnis“ in der „Seele des Dichters“ soll durch eine sinnlich-bewegende und wahrscheinliche Darstellung eine Einheit mit der Wahrnehmung des Zuschauers herstellen. (Ebd., 748) Wenn aber das Theater ein Schauspiel für die Sinne und die Einbildungskraft ist, stellt sich das Problem des „sinnliche[n] Betrug[s]“, denn das Theater ist bestrebt, durch „den hohen Grad der Täuschung den gewaltigen Schlag der Rührung [zu] vermehren“. (Ebd.) Im Unterschied zu Lessings (1729–1781) Begriff der ‚Täuschung‘ als möglichst realistischer Darstellung auf der Bühne, verstehen die Stürmer und Dränger darunter die vollkommene Gefangennahme des Zuschauers von der genialisch-imaginierten Welt des Dichters. So wird Shakespeares Genius von Gerstenberg als „Betrug einer höhern Eingebung“ (Briefe über Merkwürdigkeiten, 3. Sammlung, 20. Brief, 395) und von Herder in seinem *Shakespear*-Aufsatz als „der Trug der Wahrheit“ verstanden, „wo Zeit- und Ortswechsel, über die der Dichter schaltet, am lautesten rufen: ‚hier ist kein Dichter! ist Schöpfer! ist Geschichte der Welt!‘“ (Von Deutscher Art und Kunst, 81; vgl. Pascal 1937 [1971], 12) Bei L. soll die Spannung zwischen der genialisch begründeten und in diesem Sinne wahrscheinlichen und notwendigen Täuschung, der empfindsamen Rührung des Zuschauers und der objektiven, den Eigensinn übersteigenden Erkenntnis von Wahrheit die „Seele des Dichters“ (WuB 2, 749) überbrücken. Aus ihr entlädt sich der „große Schlag der Haupthandlung [...] wie ein Donnerschlag am Himmel“ (ebd.; vgl. ebd., 655f.).

In dem Umstand, dass sich L. von den modischen Auswüchsen distanziert, sieht Luserke in der *Veränderung* Anzeichen für das Ende der Hochzeit des SuD (vgl. Luserke 2010, 80). Darüber hinaus lässt sich anhand des Begriffs des „Interesses“ eine im Vergleich zu den *Anmerkungen* abgemilderte Form der rebellischen und emanzipatorischen Implikationen seiner Poetik feststellen. Wenn L. fordert, die „Ursachen“ für die dargestellten Folgen auf der Bühne zu sehen (vgl. WuB 2, 744), so ist hier zwar noch ein Echo der rebellischen Ausrichtung der *Anmerkungen* gegen den ‚Schicksalsglauben‘ zu vernehmen (vgl. ebd., 652). In der *Veränderung* erscheint aber schon eine abgeschwächte Frage nach den Ursachen der Handlungen, denn diese stehen nicht mehr in erster Linie für die Anzweiflung autoritärer Setzungen („Schicksal“), sondern für „sinnliche Hilfsmittel“ (ebd., 748), um den Szenenwechsel begreiflich und wahrscheinlich zu machen. Deutlich wird die Abmilderung des rebellischen Impetus in der Anmerkung, wo L. auf Aristophanes (5. Jh. v. Chr.) als Vorläufer für den häufigen Szenenwechsel im republikanischen Drama verweist, der wegen der Einrichtung des Chors schwierig gewesen sei. Der Chor aber sei „ein trefflicher politischer Kunstgriff der Dichter, die Eindrücke, die ihr Stück auf das Volk machen sollte vorher zu bestimmen, und die Menge, die doch immer geführt sein will und muß, durch das Beispiel ihrer Zeitverwandten zum Interesse zu nötigen“ (ebd., 744). In der ‚Nötigung‘ zum vorherbestimmten Interesse klingt bereits die Problematik der pädagogischen, religiösen und politischen Disziplinierung im Namen eines ‚aufgeklärten Absolutismus‘ an, wie sie sich dann in L.’ Weimarer Projektschriften deutlicher zeigen (vgl. Pautler 1999).

Werke

Lenz, Jakob Michael Reinhold: Über die Veränderung des Theaters im Shakespear, in: ders.: Werke in zwölf Bänden. Faksimiles der Erstausgaben seiner zu Lebzeiten selbständig erschienenen Texte. Hg. v. Christoph Weiß. St. Ingbert 2001. Bd. 10: Flüchtige Aufsätze, 86–95. – WuB 2, 744–749.

Gerstenberg, Heinrich Wilhelm von: Briefe über die Merkwürdigkeiten der Litteratur. Schleswig und Leipzig 1767.

Herder, Johann Gottfried: Shakespear, in: Herder, Goethe, Frisi, Möser: Von deutscher Art und Kunst. Einige fliegende Blätter. Hg. v. Hans Dietrich Irmischer. Stuttgart 1999, 63–91.

[Mercier, Louis-Sébastien/Wagner, Heinrich Leopold:] Neuer Versuch über die Schauspielkunst. Aus dem Französischen. Mit einem Anhang aus Goethes Brieftasche. Faksimiledruck nach der Ausgabe v. 1776. Mit einem Nachwort v. Peter Pfaff. Heidelberg 1967.

Forschung

Inbar, Eva Maria: Shakespear in Deutschland: Der Fall Lenz. Tübingen 1982.

Le Moel, Sylvie: Lenz et Mercier adaptateurs de Shakespear. Regard croisé sur les enjeux d’une réception productive, in: Shakespear vu d’Allemagne et de France des lumières au Romantisme. Hg. v. Christine Roger. Paris 2007, 91–107.

Luserke, Matthias: Sturm und Drang. Autoren – Texte – Themen. Bibliographisch ergänzte Ausgabe. Stuttgart 2010.

Pascal, Roy: Shakespear in Germany. 1740–1815. Cambridge 1937 (Reprint: New York 1971).

Pautler, Stefan: Jakob Michael Reinhold Lenz. Pietistische Weltdeutung und bürgerliche Sozialreform im Sturm und Drang. Gütersloh 1999.

Pfaff, Peter: Nachwort, in: [Mercier, Louis-Sébastien/Wagner, Heinrich Leopold:] Neuer Versuch über die Schauspielkunst. Aus dem Französischen. Mit einem Anhang aus Goethes Brieftasche. Faksimiledruck nach der Ausgabe v. 1776. Mit einem Nachwort v. Peter Pfaff. Heidelberg 1967, III–XXXVI.

Schwarz, Hans-Günther: Lenz, Herder und die ästhetisch-poetologischen Folgen der Shakespearerezeption, in: Ein Theatermann – Theorie und Praxis. Hg. v. Ingrid Nohl. München 1977, 225–230.

Zymner, Rüdiger: Lenz und Shakespeare, in: Jakob Michael Reinhold Lenz. Vom Sturm und Drang zur Moderne. Hg. v. Andreas Meier. Heidelberg 2001, 11–21.

Heribert Tommek

Über Götz von Berlichingen

V: Jakob Michael Reinhold Lenz

E: 1773–1775

D: Berlin 1901

Für die Forschung ist Lenzens *Über Götz von Berlichingen* erstens ein Zeugnis des Enthusiasmus, mit dem Goethes Drama in den Kreisen des SuD rezipiert wurde. Zweitens dokumentiert es eine Phase im persönlichen Verhältnis zwischen L. und Goethe, als sie einander sehr nahe standen. Vor allem ist es aber ein Versuch von L., eine Ästhetik zu entwickeln, die sein positives Urteil über das Drama auf philosophisch-theologische Grundsätze, insbesondere auf seinen Begriff der Freiheit, zurückführt. Insofern ist es eine Art Gegenstück zum letzten Abschnitt der *Anmerkungen übers Theater* (1774), wo dieselben Grundsätze zu Überlegungen nicht über die Tragödie, sondern über die – der eigenen Praxis von L. näherstehende – Komödie führen. Damit ist es also eine Rezension, die weit über die Umstände ihres Ursprungs hinausgeht, und eine Ästhetik und eine Lebensperspektive formuliert, die für den SuD insgesamt Bedeutung haben.

Die Rhetorik des Textes, die Anreden an seine Zuhörer und die halbe Entschuldigung wegen der Feurigkeit seines Ausdrucks weisen darauf hin, dass es sich hier ursprünglich um den Text eines mündlichen Vortrags handelt. Wie viele der kleineren theoretischen Schriften L.s gehört *Über Götz von Berlichin-*

gen aller Wahrscheinlichkeit nach zu seinen Ansprachen an die *Société de philosophie et de belles lettres* in Straßburg. Das Informelle des mündlichen Vortrags und der Schein der Störung durch die eigenen Emotionen sind gleichzeitig Gesten, durch die sich der Text von der kühlen, schrittweisen Entfaltung eines Arguments distanziert, die der Aufklärung als Ideal galt: Die Entschuldigung über die Emotionalität betont gerade, dass Emotionalität zum Argument gehört. L.s Brief an Goethe vom Februar 1775 (vgl. WuB 3, 306) zeigt aber, dass es L. nicht gelang, die *Société* mit seinem Enthusiasmus anzustecken, und zeugt von seiner Frustration über deren Unempfänglichkeit für den *Götz*.

Mit diesem Brief an Goethe ist also ein *terminus ad quem* des Vortrags gegeben. Goethes Drama war im Sommer 1773 herausgekommen – der *terminus a quo* – und löste eine lebhaft diskutierte Diskussion zwischen den Modernisierern in der deutschen Literaturszene und ihren Gegnern aus. Beide Parteien betonten das formal Radikale an dem Drama und, damit zusammenhängend, seinen spezifisch deutschen Charakter, d. h. die Weise, wie sich das Drama durch die Verletzung des Regelkanons von den Normen des französisch-höfischen Klassizismus absetzte. Die Forschung hebt als besonders wichtige Dokumente der positiven Rezeption den Brief Gottfried August Bürgers an Heinrich Christian Boie (1744–1806) vom Juli dieses Jahres, Herders Reaktion auf die erste Fassung des Stücks in seinem *Shakespear-Aufsatz*, der in der Sammlung *Von Deutscher Art und Kunst* (1773) erschien, – und L.s *Über Götz von Berlichingen* hervor (vgl. FA 4, 780–790), aber nur L. geht auf den Inhalt des Dramas ein. Er besteht auf einer Identifikation mit Götz als Exemplum der Freiheit und fordert seine Zuhörer auf, im eigenen Leben Götz nachzuahmen.

Näheres über die genauen Umstände der Genesis von L.s Vortrag – oder dessen Rezeption – ist nicht bekannt. Er hängt aber eng mit den moralisch-philosophischen Argumenten zusammen, die L. während seiner ersten Jahre im Elsass beschäftigten – und die in vielen Fällen auch in Ansprachen an die Société ihren Niederschlag fanden. Der Essay *Über die Natur unsers Geistes* (E: zw. 1771 u. 1773) nimmt insbesondere die Feststellung als Ausgangspunkt, dass es eine Perspektive gibt, in der der Mensch „nur ein Ball der Umstände“ (WuB 2, 619) zu sein scheint. Der erste der acht genau strukturierten Absätze von *Über Götz von Berlichingen* entwickelt denselben Gedanken, zum Teil mit denselben Ausdrücken. L. fasst hier die Thesen des materialistischen Determinismus zusammen, indem er das Funktionieren des Menschen in der Gesellschaft im Sinne einer Kausalkette darstellt. Der Versuch der Aufklärung, die Welt als System zu verstehen, hatte in Frankreich, besonders bei La Mettrie (1709–1751) (*L'Homme Machine*, 1747/1748; *Discours sur le bonheur*, 1748) und Helvétius (1715–1771) (*De l'esprit*, 1758), zu einer Art von Materialismus geführt, der den einzelnen Menschen mit seinen Gliedern und seinen Sinnen als Mechanismus innerhalb eines größeren, die Rahmenbedingungen seines Lebens bestimmenden Mechanismus bezeichnete (vgl. Kondylis 1986, 257–286). Damit wurden nicht nur der freie Wille und die Seele in Frage gestellt, sondern auch die Fähigkeit des Menschen, autonom zu handeln und aktiv in die Welt einzugreifen. In *Über Götz von Berlichingen* schreibt L. zwar dem „tierisch Bedürfnis“ dieser „kleinen Maschine“ (WuB 2, 637) eine Rolle zu, aber es geht ihm hier weniger um den internen psychosomatischen Haushalt des Individuums als um die gesellschaftlichen Bedingungen eines Lebens. Die Gesell-

schaft sei nämlich so strukturiert, dass sie jedem Einzelnen eine bestimmte Rolle zur Verfügung stelle, in die er gerade durch diejenigen hineingedrängt werde, die ihm am nächsten stehen. Insofern wird die Idee eines Individuums, das die Macht hat, über die Richtung seines Lebens zu entscheiden oder überhaupt Entscheidungen zu treffen, grundsätzlich in Frage gestellt. Der Schluss, den L. aus dieser Argumentationskette zieht, ist die bekannte rhetorische Frage: „Was bleibt nun der Mensch noch anders als eine vorzüglich künstliche kleine Maschine, die in die große Maschine, die wir Welt, Weltbegebenheiten, Weltläufte nennen besser oder schlimmer hineinpaßt“? (Ebd.).

Aus diesem auf die Rollentheorie der modernen Soziologie vorausweisenden Argument hört man den ironisch-kritischen Unterton heraus von jemandem, der eher schlecht in die Welt hineinpasst, der selber gegen die Zwänge der sozialen Anpassung gekämpft hatte und dennoch auf sie verwiesen war (vgl. Schulz 2001, 273; Luserke 2010, 163). Offenbar hat L. die Absage an die Karriere, die der Vater für ihn gedacht hatte, psychisch viel gekostet, und im Elsass war die Abhängigkeit ein direktes Erlebnis für ihn – zunächst die Abhängigkeit von den Brüdern Kleist, aber dann auch von allen, die ihm irgendwie zu einem regelmäßigen Einkommen hätten verhelfen können. Immer wieder wurde er auf „Freunde, Verwandte, Gönner“ (WuB 2, 637) verwiesen. Auf besonders intensive und schmerzliche Weise wurde L. von einer existenziellen Frage geplagt, die zu den Grunderfahrungen des SuD gehörte, nämlich wie es in der gegebenen Gesellschaft möglich wäre, seine Fähigkeiten, seine Individualität mit „Welt, Weltbegebenheiten, Weltläufen“ (ebd.), vor allem mit einem Einkommen, in Einklang zu bringen. Diese Schriftstellergeneration bestand aus

jungen Männern, die zur mittelständischen Intelligenz gehörten, die nach einem mehr oder weniger irrelevant scheinenden Studium eine Karriere suchten, die ihren Ansprüchen auf Selbstentfaltung gerecht werden könnte. Es schien ihnen, dass dieser angeblich aufgeklärte absolutistische Staat die Verwirklichung des Selbst verhindere, und zwar auf so vielschichtige Weise, dass man nur mit einer Geste der Selbstbefreiung reagieren könne, die aus den Tiefen des Ichs stamme. Daher die ‚Irrationalität‘, die dem SuD oft zugeschrieben wird, die Frustration, die viele Dramenfiguren motiviert, oder hier in *Über Götz von Berlichingen* der solipsistisch anmutende Aufruf von L., seine Zuhörer sollen zuerst Götz nachahmen, um handeln zu lernen, und erst dann ihr Urteil über das Drama fassen.

Diese – zum Teil bewusst vergebliche – Geste der Frustration führte bei vielen Autoren zu der dem SuD spezifischen Form der Tragödie. Bei L. führte eine ausgeprägte Sensibilität für alle Formen der Abhängigkeit zu dem Realismus, den die Forschung an seinen Dramen besonders rühmt. Wie seine theoretischen Ausführungen über die Komödie in den *Anmerkungen übers Theater* und in der Selbstrezension von *Der neue Menoza* (1774) zeigen, war es aber keineswegs seine Absicht, Stücke zu schreiben, die einfach die Abhängigkeiten der Welt widerspiegeln. Im Gegenteil: Die These, dass die Menschen abhängig sein müssen, dass sie bloß Maschinen innerhalb der großen Maschine Gesellschaft sind, stellt L. in *Über Götz von Berlichingen* nur auf, um sie zu verwerfen, denn die folgenden Absätze sind ein Protest gegen diese Perspektive. Sie habe zwar ihre Berechtigung als Interpretation der Welt, nämlich eine relative als Ideologie, insofern sich das reale Leben geschichtlich in ein Leben der Abhängigkeiten entwickelt zu haben schien: „Kein Wunder,

daß die Philosophen so philosophieren, wenn die Menschen *so leben*“ (ebd., 637). Aber diesen Schein der Dinge einfach akzeptieren hieße, die im Menschen liegenden Fähigkeiten, „den Funken von Gott“ (ebd.), ignorieren. Wie auch in *Über die Natur unsers Geistes* behauptet L., dass es eine andere, authentischere Perspektive gebe, die dem Potenzial für Freiheit im Menschen entspricht, seiner Fähigkeit, allen Zwängen zu widerstehen und durch ‚Handeln‘ seine Selbständigkeit zu behaupten. So allein kann dem Menschen die wahre Glückseligkeit zuteilwerden, so allein kann er sich verwirklichen: „Seligkeit! – Seligkeit! Göttergefühl das!“ (Ebd., 638)

Die Spannung zwischen Handlung und Passivität, Freiheit und Determinismus wird in unterschiedlichen Werken von L. unterschiedlich behandelt (vgl. Rector 1993). Insofern gilt *Über Götz von Berlichingen* als einer der wichtigsten, aber nur als einer der Pfeiler, auf denen L.s Dramentheorie beruht. Hier beschränkt er das Argument auf die Notwendigkeit der autonomen Selbstbestimmung, wodurch allein wir „Gott ähnlich werden“ (WuB 2, 638), und auf die Konsequenzen einer solchen Absage an die „ewige Sklaverei“ (ebd.) für das Drama als Form. Dementsprechend kritisiert er die klassizistische Tradition der Tragödie. Ihr neuralgischer Punkt ist die Katharsis, die Erweckung von Furcht und Mitleid. L. bemängelt die „tausend französischen Genies“ (ebd., 639), die all ihre Künste anwenden, „uns das Leiden süß und angenehm vorzustellen“ (ebd., 638) – wobei er mit „Leiden“ nicht nur die Schmerzen meint, sondern vor allem die Passivität. Das entscheidende Kriterium für ihn ist die Wirkung auf den Zuschauer, und diese beschränke sich bei der klassizistischen Tragödie auf die Erweckung und Reinigung eines schönen Gefühls, das ohne weitere Konsequenzen verfliegt. Im Ge-

gensatz dazu steht sein Ideal, einen „lebendigen Eindruck“ zu machen, der „unser ganzes Leben beseligt“, indem sich dieser Eindruck „in Gesinnungen, Taten und *Handlungen* hernach einmischt“. (Ebd., 639)

In Götz sieht L. eben eine Figur, mit der sich der Zuschauer identifizieren kann und muss, um dadurch zur Selbstbestimmung und zur Freiheit erzogen zu werden: Durch die Nachahmung von Götz könne das Publikum wieder „denken, empfinden, handeln“ (ebd.) lernen. Götz ist für L. also vor allem ein Mann der Tat, der sich von äußerlichen (d. h. auch höfischen) Abhängigkeiten befreit hat, ein integrierter Mann mit wahrer Individualität, der aus Prinzipien handelt und dessen Tod eine Apotheose ist. Er ist als ‚Person‘ der Mittelpunkt einer Tragödie im Sinne der *Anmerkungen übers Theater* (vgl. ebd., 669), und L.s Aufruf an seine Zuhörer ist, dass sie sich „den Charakter dieses antiken deutschen Mannes“ aneignen, „damit wir wieder Deutsche werden, von denen wir so weit weit ausgeartet sind“. (Ebd., 640) Mit diesem Ausdruck assoziiert er den Götz mit der Idealisierung der Vergangenheit und zugleich mit der Idealisierung einer nationalen Identität, eine Verbindung, die für die rousseauistisch gestimmte deutsche mittelständische Intelligenz in den 1770er Jahren charakteristisch ist.

In den beiden letzten Absätzen von *Über Götz von Berlichingen* führt L. diese Gedanken weiter, indem er die Wirkung von Goethes Drama nicht nur auf die Zuschauer bezieht, sondern versucht, seine Zuhörer zu einer Aufführung zu animieren, die für sie also eine „Vorübung“ (ebd.) der Freiheit wäre. Er verwendet den alten Vergleich zwischen der Bühne und der Welt, gibt ihm aber eine eigene Wendung, wenn er sagt, dass wir alle „stumme Personen auf dem großen Theater der Welt [sind], bis es den Direktors gefallen wird uns eine Rolle zu

geben“ (ebd.). Hier scheint er mit „Handlung“ eine bestimmte Aufgabe – vielleicht einen Auftrag, der sich an eines seiner Reformprojekte anschließen würde – zu meinen, auf die man sich mit Übungen wie einer Aufführung des Götz vorbereiten könne. Der Vortrag schließt mit Überlegungen über praktische Details einer Aufführung, die in der Société möglich wäre, und argumentiert, dass z. B. das Bühnenbild und der Szenenwechsel so einfach wie möglich gehalten werden sollen.

Dass ein Theaterstück die Aufgabe haben soll, die Zuschauer und noch mehr die Schauspieler zu einer Handlung, zu einem positiven Eingriff in die Welt zu provozieren bzw. zu befähigen, nimmt Aspekte der Dramentheorie von Brecht (1898–1956) voraus, aber für L. ist dieser Eingriff nicht in erster Linie ein politischer. Die radikale Gegenüberstellung von einem Begriff der Freiheit, die von dem Willen des Einzelnen abhängt, und andererseits dem Kausalzusammenhang der Welt, der Naturnotwendigkeit, erinnert nicht weniger an Kant (1724–1804), den L. in Königsberg gehört hatte. Beiden fehlt aber etwas von der manchmal ziellosen Energie der Frustration, die den SuD bewegte. Bezeichnend für diese Perspektive auf die moralische Erziehung der Gesellschaft ist auch die Rolle, die der Literatur zugeschrieben wird. Das Drama – genauer, der Selbstrezension von *Der neue Menoza* zufolge die Tragödie, der die Komödie Vorarbeit leisten soll – habe die Aufgabe, einen Menschen (eine ‚Person‘) als Verkörperung von Idealen darzustellen, die sich Zuschauer bzw. Schauspieler anzueignen hätten. Insofern hat die fiktionale Figur Götz eine Funktion, die L. früher nur in der Religion, insbesondere bei der Figur Christi, gefunden hatte (vgl. Luserke 2010, 121).

Werke

Lenz, Jakob Michael Reinhold: Über Götz von Berlichingen, in: Lenziana. Sitzungsberichte der Königlich Preussischen Akademie der Wissenschaften zu Berlin 41. Hg. v. Erich Schmidt. Berlin 1901, 994–996. – WuB 2, 637–641. – WuB 2, 641–671 [*Anmerkungen übers Theater nebst angehängten übersetzten Stück Shakespears*]. – WuB 2, 619–624 [*Über die Natur unsers Geistes*]. – WuB 2, 699–704 [*Rezension des Neuen Menoza von dem Verfasser selbst aufgesetzt*]. – WuB 3, 306 [L. an Goethe, Februar 1775].

Goethe, Johann Wolfgang: FA 4, 279–389 [*Götz von Berlichingen mit der eisernen Hand*].

Forschung

Borchmeyer, Dieter: Kommentar, in: FA 4, 1022–1039.
Bosse, Heinrich: Berufsprobleme der Akademiker im Werk von J.M.R. Lenz, in: „Unaufhörlich Lenz gelesen ...“. Studien zu Leben und Werk von J.M.R. Lenz. Hg. v. Inge Stephan u. Hans-Gerd Winter. Stuttgart u. a. 1994, 38–51.

Demuth, Volker: Realität als Geschichte. Biographie, Historie und Dichtung bei J.M.R. Lenz. Würzburg 1994.

Girard, René: Lenz 1751–1792. Genèse d'une dramaturgie du tragi-comique. Paris 1968.

Goedeke 4.1, 781.

Hill, David: Die schönsten Träume von Freiheit werden ja im Kerker geträumt: The Rhetoric of Freedom in the Sturm und Drang, in: Literature of the Sturm und Drang. Hg. v. David Hill. Rochester 2003, 159–184.
Kondylis, Panajotis: Die Aufklärung im Rahmen des neuzeitlichen Rationalismus. München 1986.

Krebs, Roland: Lenz, lecteur de Goethe: Über Götz von Berlichingen, in: Études germaniques 52 (1997), 65–78.

Luserke, Matthias: Sturm und Drang. Autoren – Texte – Themen. Bibliographisch ergänzte Ausgabe. Stuttgart 2010.

Osborne, John: J.M.R. Lenz: The Renunciation of Heroism. Göttingen 1975.

Pope, Timothy Fairfax: The concept of action in the works of J.M.R. Lenz. British Columbia 1980.

Rector, Martin: Seven Theses on the Problem of Action in Lenz, in: Space to Act: The Theater of J.M.R. Lenz. Hg. v. Alan C. Leidner u. Helga S. Madland. Columbia/SC 1993, 60–76.

Schmitt, Axel: Ohn-Macht der Marionette. Rollenbedingtheit, Selbstentäußerung und Spiel-im-Spiel-Strukturen in Lenz' Komödien, in: Jakob Michael Reinhold Lenz. Studien zum Gesamtwerk. Hg. v. David Hill. Opladen 1994, 67–80.

Schulz, Georg-Michael: Jacob Michael Reinhold Lenz. Stuttgart 2001.

Unger, Thorsten: Contingent Spheres of Action: The Category of Action in Lenz's Anthropology and Theory of Drama, in: Space to Act: The Theater of J.M.R. Lenz. Hg. v. Alan C. Leidner u. Helga S. Madland. Columbia/SC 1993, 77–90.

Winter, Hans-Gerd: J.M.R. Lenz. Stuttgart 1987.

David Hill

Ugolino. Eine Tragödie in fünf Aufzügen

V: Heinrich Wilhelm von Gerstenberg

E: unbekannt

D: Hamburg u. Bremen 1768

UA: Berlin 1769

Wenn unter dramatischer Handlung eine Folge von kontrastierenden Situationen verstanden wird, die durch die abwechselnden Interaktionen der Personen zu einem Abschluss vorangetrieben werden, so zeichnet sich *Ugolino* durch ein radikales Handlungsdefizit aus. Die Handlung in diesem traditionellen Sinne findet außerhalb des Stücks statt und wird von Gerstenberg in einem Vorbericht mit einem einzigen lapidaren Satz erledigt: „Die Geschichte dieses Drama ist aus dem Dante bekannt“ (Gerstenberg 1977, 6). In der Tat erzählt Dante im 32. und 33. Gesang des *Inferno* (1472), wie Ugolino Gherardesca mit seinen Söhnen von seinem früheren Verbündeten, dem Erzbischof Ruggieri, verraten, in einen Turm gesperrt und zum Hungertod verurteilt wird. Von den Umständen, den Motivationen und Konflikten, die dahinter liegen, weiß G.s

Drama sehr wenig zu berichten. Sie werden an einigen wenigen Stellen erwähnt, aber dann eher beiläufig und auf eine Weise, die die Zusammenhänge nicht ganz durchsichtig macht. Diese Ausblendung und Unterordnung des Handlungsgerüsts hängt damit zusammen, dass sich das Drama auf das Verhungern selbst als physischen und vor allen Dingen als psychologischen Prozess beschränkt. „Der Gang und das Ziel meines Drama war eine Verhungern“, schrieb G. an Lessing (1729–1781) (Lessing 1987. Bd. 11, 516). Als der Vorhang aufgeht, hungern Ugolino und seine drei Söhne, Francesco (20), Anselmo (13) und Gaddo (6), in einem Turm, und es gibt kaum Grund, auf einen positiven Ausgang zu hoffen. Die Situation verurteilt die Personen zur Passivität, und die einzige Ausnahme, der Versuch Francescos, dem Turm zu entkommen, der als retardierendes Moment gelten könnte, ist wenig überzeugend. Spätestens ab dem Anfang des dritten Aufzugs, als zwei Särge auf die Bühne getragen werden, ist für den Leser bzw. Zuschauer wie auch für die Figuren auf der Bühne die Ausweglosigkeit der Situation besiegelt. Ähnlich urteilte schon Herder in einer vorwiegend positiven Rezension in der *Allgemeinen deutschen Bibliothek* (1770): „Dieser tollkühne Turmspringer ist der ganze Deus ex machina. Sonst geht, außer dem Sarge seiner [Ugolinis] toten Gemahlin, das Gemälde von Anfange bis zu Ende fort und ist von Anfange bis zu Ende fast abzusehen“ (Gerstenberg 1977, 78; ähnlich Lessing 1987. Bd. 11, 506). Das Stück besteht aus fünf Aufzügen, in denen zunehmend gehungert wird: Es ist der Schlussakt einer Tragödie, auf fünf Aufzüge erweitert (vgl. Jacobs 1898, 59). Aus dem Drama ist ein Tableau geworden (so Siegrist 1977, 149), eines, dessen ununterbrochene Negativität zu Vergleichen mit Becketts (1906–

1989) *Endspiel* (1956) geführt hat (vgl. Stein 1973, 105).

Die Handlung, insofern es eine gibt, besteht also fast ausschließlich in den fluktuierenden Emotionen von Ugolino und seinen Söhnen, wie sie auf den Hunger und die Einkerkierung und dann aufeinander reagieren. Der Rhythmus des Stücks wächst aus den emotionalen Zuständen dieser vier Personen, und da sie, außer durch die Enttäuschung nach Francescos Fluchtversuch, fast ausschließlich auf die allgemeine Situation und nicht auf bestimmte Vorfälle reagieren, muss die Dynamik des Stücks von innen kommen. In seinen *Briefen über Merkwürdigkeiten der Litteratur* (1766–1767/1770) lobt G. Shakespeare (1564–1616), weil sich seine Figuren auf eine Weise ausdrücken, die ihrem Alter entspricht (vgl. Gerstenberg 1766–1767, 249), und auch hier werden die Söhne nach Charakter und Sprachstil deutlich voneinander und von Ugolino unterschieden – eine Technik, die in der Darstellung von Kindern im SuD aufgenommen wurde. Die altersbedingten Perspektiven der vier Personen tragen also wesentlich zur Entwicklung des Dialogs und zum Rhythmus des Dramas bei. Ein weiteres Mittel, mit dem G. versuchte, für Abwechslung zu sorgen, bilden die Wahnvorstellungen, zu denen die Personen durch ihren Hunger getrieben werden, Gaddo und Anselmo im zweiten und vierten Aufzug, Anselmo und Ugolino im fünften. Gegen Ende des Dramas verliert sich Anselmo, der bei einer Aufführung in der Schule die Rolle des Ajax gespielt hatte, zunehmend in der imaginären Welt Homers. Abgesehen von diesen Exkursen besteht der Text vornehmlich aus bitteren Klagen und Selbstanklagen oder aus Beteuerungen der Liebe und der Bewunderung bzw. der Verachtung. Kurze Augenblicke einer verhältnismäßigen Helle, in denen sich die Personen

an die Vergangenheit erinnern oder – weniger – von einer Zukunft träumen, werden vom überragenden Gefühl der Ausweglosigkeit überschattet. Schon die Idee der Freiheit scheint eine Illusion zu sein.

Ugolino bleibt die zentrale Figur des Dramas, und eine wichtige Funktion seiner Söhne ist, durch ihr unschuldiges Leiden seine Gefühle der Verantwortlichkeit und Schuld sowie sein Leiden zu intensivieren. Am Schluss des Stücks sind die drei Söhne gestorben und er steht als einzige Figur auf der Bühne. Seine letzten Reden sind deswegen für ein Verständnis des Dramas als Ganzes wichtig – und dieser Schluss scheint G. Schwierigkeiten bereitet zu haben. Es gibt zwei gedruckte Fassungen, eine, die im Erstdruck 1768 erschien, und eine revidierte in den *Vermischten Schriften* von 1815. Abgesehen von diesen beiden hat G. eine erste handschriftliche Fassung des Schlusses an Lessing geschickt, weil er ihn um Rat bitten wollte. Diese handschriftliche Fassung endet an der Stelle der höchsten Verzweiflung, als Ugolino erkennt, dass er den letzten Sohn, Anselmo, erschlagen hat. Lessing, für den eine Tragödie als „Schattenriß von dem Ganzen des ewigen Schöpfers“ (Lessing 1985. Bd. 6, 577) die moralische Ordnung der Schöpfung widerspiegeln sollte, fand das ununterbrochene Leiden Unschuldiger nicht akzeptabel und erwog, ob nicht als partielle Lösung das Stück mit dem Selbstmord Ugolinos enden solle, um so den aufgestauten Emotionen der Leser/Zuschauer freien Lauf zu lassen. Für G. wäre das jedoch eine zu künstliche Unterbrechung des Prozesses der ‚Verhungering‘ gewesen, der für ihn das Wesentliche des Stücks ausmachte (vgl. Luserke 2010, 45 f.). Dennoch ging er insofern auf Lessings Vorschlag ein, als er erkannte, seine Zuschauer würden sich vielleicht fragen, warum Ugolino nicht an Selbstmord

gedacht habe, und so hat er in der ersten gedruckten Fassung einen abschließenden Monolog hinzugefügt, in dem Ugolino im Begriff ist, Selbstmord zu begehen, bis er von dem Gedanken an Gott davon abgehalten wird und sich schließlich eine stoisch-christliche Resignation erkämpft. Für die Fassung, die in den *Vermischten Schriften* erschien, hat G. den abschließenden Monolog dann erweitert und den Gang von Ugolinos Gedanken so entwickelt, dass dieser am Schluss tatsächlich im Begriff ist, Selbstmord zu begehen, als der Vorhang fällt. Seine letzten Worte, durch Musik unterstrichen, weisen darauf hin, dass es Ugolino gelingt, durch diesen Selbstmord Ruggieri zuvorzukommen, und dass er schließlich mit Gott vereint werden wird. In beiden gedruckten Fassungen wird Ugolino – auf jeweils anderem Weg – Herr seiner Situation, sodass das Stück mit seinem Ergeben in sein Schicksal und einer Art Verklärung enden kann.

Dass G. an mehrere Enden für das Drama gedacht hat, ist ein Hinweis darauf, dass keine dieser Variationen der Verklärung mit zwingender Konsequenz aus den vorhergehenden, so schwarz gemalten Aufzügen hervorgeht: G. liefere keine Erklärung dafür, warum „aus dem Rasenden so unvermittelt ein spitzfindiger Dialektiker, ein dogmentreuer Christ wird“ (Jacobs 1898, 50), oder besser, die Erklärung, die er in seinem Brief an Lessing vom Mai oder Juni 1768 (vgl. Lessing 1987. Bd. 11, 517) gibt, überzeuge nicht. Das grundlegende Problem bei jedem abrundenden Schluss ist, dass ein Tableau, das keinen Anfang und keine notwendige Entwicklung hat, kaum ein völlig befriedigendes Ende haben kann. Obwohl die Frage der Schuldhaftigkeit in der Luft hängt, gibt es keine besondere Schuld, die am Ende des Stücks gesühnt werden könnte. Es fragt sich sogar, inwiefern Schuld eine Kate-

gorie ist, die einem Stück angemessen wäre, das sich in erster Linie der Nachzeichnung einer ‚Verhungerung‘ widmet. Zugegeben, Gefängnis und Strafe werfen notwendigerweise Fragen von Schuld und Sühne auf, und im Deutschland der 1760er Jahre tendieren diese Fragen unwiderstehlich zur Frage der Theodizee: Kann es einen gerechten und allmächtigen Gott geben, wenn es Ungerechtigkeit auf der Welt gibt, wenn der Unschuldige leidet? Aber obwohl Ugolino sich selbst wiederholt anklagt und bei seinen Kindern um Vergebung bittet, wird die Begründung seiner Einkerkierung für den Gang des Stücks so wenig thematisiert, dass für den Leser bzw. Zuschauer keine besondere Schuld erkennbar wird, die Ugolino zu sühnen hätte. Für Sheppard bedeutet dies, dass G. durch die Darstellung von unberechtigtem Leiden die Begründung eines gerechten Gottes in Frage stellen wollte und zwar, um eine politische Ordnung zu unterminieren, die durch die Theodizee legitimiert wurde (vgl. Sheppard 1971, 62). Die neuere Forschung behauptet dagegen eher, dass G. im Stück Fragen von Schuld und Sühne soweit wie möglich ausblenden wollte, um sich auf die Darstellung der Nuancen der ‚Verhungerung‘ zu konzentrieren, und insofern habe Lessing seine Absichten entweder missverstanden oder nicht verstehen wollen (vgl. Siegrist 1977, 146; Gerth 1977, 405).

Ugolino ist also der Vorläufer einer Art von Drama, die sich in der Hauptphase des SuD hervortat, in der Fragen von Schuld, also auch die aristotelische Harmatia, der Darstellung von Gefühlen untergeordnet wurden, und deren Rhythmus von Entwicklungen im emotionalen Innenleben der Personen getragen wurde. Es ist vielleicht das erste deutsche Seelendrama. Trotzdem, trotz des Mangels an äußerer Handlung entspricht es jedoch in vielerlei Hinsicht den klassizistischen Nor-

men: Herder fand, dass es neben Klopstocks *Der Tod Adams* (1757) und Lessings *Philotas* (1758/1759) unter allen deutschen Stücken „der Simplizität der Griechen am nächsten kommen möchte“ (Gerstenberg 1977, 76). In seinen *Briefen* hatte G. bei seiner Verteidigung von Shakespeare die rigide Fixierung der Kritiker auf den klassizistischen Regelkanon angegriffen (vgl. z. B. Gerstenberg 1766–1767, 69), aber *Ugolino* weist viele Merkmale der Tragödie auf, wie sie sich in der neuaristotelischen Tradition, z. B. bei Racine (1639–1699), etabliert hatten: die Ständeklausel, die geringe Zahl der Figuren auf der Bühne und die sogenannten drei Einheiten (Ort, Zeit und Handlung).

Der manchmal vorgebrachte Vorwurf an G., die Praxis seines Dramas falle wegen dieser Merkmale des Klassizismus hinter die Theorie der *Briefe* zurück (vgl. z. B. Siegrist 1977, 148), ist aber voreilig. Abgesehen von der kurzsichtigen Teleologie solcher Urteile widersprechen sie G.s eigener Aussage in einem Brief an Gleim (1719–1803), in dem er schreibt, er bewundere Shakespeare, was aber keineswegs heiße, dass er Shakespeare nachahmen wolle (vgl. Wagner 1920–1924. Bd. 2, 314). Zweitens muss neben der Konstatierung klassizistischer Formelemente gleichzeitig festgestellt werden, dass G. im *Ugolino* auch nichtklassizistische Elemente einführte und die klassizistischen Elemente, die er benutzte, so umfunktionierte, dass sie eine andere Bedeutung erhielten (vgl. Gerth 1977, 405–411). Er fühlte keinen Zwang, klassizistisch zu schreiben, und benutzte klassizistische Elemente nur, insofern sie diesem bestimmten Drama dienen konnten. Die Einheiten von Ort und Zeit hatten in der klassizistischen Tradition die Funktion, die Handlung von jedem bestimmten Ort und jeder bestimmten Zeit zu abstrahieren, weil die Themen des Dramas

eine universelle Tragweite hätten. Formal folgt G. im *Ugolino* diesem Muster genau: Alle fünf Aufzüge spielen an einem einzigen bestimmten Ort, einem Zimmer in einem Turm, und zeitlich beschränken sie sich auf eine einzige stürmische Nacht. Außerdem scheint G. dem klassizistischen Universalitätsanspruch gerecht zu werden, indem er nur sehr sparsam Lokalkolorit verwendet, um eine norditalienische Stadt im 13. Jh. zu charakterisieren. Aber bei G. werden diese tradierten formalen Merkmale anders angewendet. Der Ort ist nicht eines der von Racine so geliebten neutralen Vorzimmer, in denen Adlige anderen Adligen oder ihren Vertrauten begegnen, sondern das Gefängnis, das eben das Problem des Gefangenseins zur Schau stellt. Auf ähnliche Weise hat die Einheit der Zeit nicht die Funktion, das Geschehen der Zeitlichkeit zu entheben, sondern die Zeit ist thematisch relevant als die Zeit, in der ein Mensch durch ‚Verhungering‘ an die Grenze seiner Kräfte gebracht wird. Im *Ugolino* findet man also nicht die radikal antiklassizistischen Gesten der *Briefe*, die dann im SuD noch weiter getrieben wurden, jedoch werden klassizistische Elemente in den Dienst einer Art Drama gestellt, für die die Stimmung von zentraler Bedeutung ist, weil sie sehr konzentriert das Innenleben reflektiert. Auf diese Weise untermauern sie die zentrale Angelegenheit des Stücks, eben das Verhungern, und tragen zu seiner übergreifenden Einheit bei. Und dieser Einheit des Ganzen hat G. auch in den *Briefen* den Vorrang gegeben als ästhetisches Prinzip, das für Shakespeare und die Griechen gleichermaßen gelte (vgl. Gerstenberg 1766–1767, 262). Ähnliches trifft für die Strukturelemente der traditionellen fünf Aufzüge zu, die hier noch auszumachen sind: „Was an äußerem Geschehen, an ‚dramatischer‘ (im überlieferten Sinne) Handlung noch da ist, insbeson-

dere der mißglückte Ausbruchversuch, läßt zwar mühelos die Konturen des klassischen Gerüsts von Exposition, Steigerung, Peripetie und Katastrophe durchschimmern, dient aber nicht mehr der Spannungssteigerung, sondern soll eine äußere Begründung der Affektsteigerung bieten“ (Siegrist 1977, 147).

Deutlicher antiklassizistisch sind die Verstöße gegen die Normen der Wohlanständigkeit (*bienséance*) und gegen die Reduktion auf das gesprochene Wort. Als Ugolino seinen Sohn Anselmo zu Boden schlägt, geschieht dies nicht hinter den Kulissen, sondern auf der Bühne, und geradezu grotesk nimmt sich die Szene aus, in der zwei Särge auf die Bühne getragen werden. Ganz im überheizten Stil der englischen *Gothic Novel* (z. B. *The Castle of Otranto*, 1764) wird von innen an einen Sargdeckel geklopft und es entsteigt ihm der an Vergiftung sterbende Sohn Francesco, während der andere Sarg den Leichnam von Ugolinos vergifteter Frau enthält, in deren Brust ihr vor Hunger halb wahnsinniger Sohn Anselmo etwas später seine Zähne senkt mit den Worten: „meine Zähne knirschen! Der Wolf ist in mir! Ha! verwünscht will ich sein, wenn ich dieser Weibsbrust schone!“ (Ebd., 58 f.) Wie drastisch das auf der Bühne vorzustellen sei, sieht man an Ugolinos Reaktion: „Du triffst von dem Blute deiner Mutter“ (ebd., 59). Der Gebrauch von Bühneneffekten, wie hier das Blut, soll das Nachempfinden des Zuschauers intensivieren. Während der ganzen Nacht, in der das Stück spielt, ist das Zimmer entsprechend dunkel und es tobt ein Sturm, auf den sich die Personen auf der Bühne mehrmals beziehen und der wohl die ganze Zeit zu hören ist. Daneben spielt die Musik eine wichtige Rolle, zunächst in den beiden nach Shakespeare gemodelten Liedern Anselmos, aber besonders am Schluss des Dramas in der Form einer musikalischen Begleitung hinter

den Kulissen. Nachdem Ugolino Anselmo zu Boden geschlagen hat, greift er nach seiner (hier zum ersten Mal erwähnten) Laute, und nachdem er einige Töne gespielt hat, „wird eine sanfte traurige Musik gehört“ (ebd., 64). Diese Musik entwickelt sich dann so, dass sie der jeweiligen Stimmung Ugolinos entspricht, wie sie sich im Schlussmonolog von Verzweiflung bis zu erhabener Resignation entfaltet, z. B. in der ersten gedruckten Fassung: „Er weint bitterlich, und verhüllt sich das Haupt. Die Musik wird klagender“, und dann: „Die Musik endigt erhaben“. (Ebd., 66) Dieser Versuch, alle Mittel zu benutzen, um die Subjektivität einer Dramenfigur widerzuspiegeln und die Wirkung auf den Zuschauer zu steigern, ist eine Technik, die etwas später nicht nur in G.s Melodrama *Minona* (1785), sondern von Autoren wie Goethe und Klinger (z. B. *Clavigo*, 1774; *Die Zwillinge*, 1776) in der Hauptphase des SuD weiterentwickelt wurde und auf die Grenzen der Ausdrucksfähigkeit des Wortes hinweist, dessen Potenzial für Abstraktion es zum alleinigen Träger von Bedeutung in der klassizistischen Tragödie machte. *Ugolino* ist das erste deutsche Drama, das die später typisch deutsche Technik anwendet, Musik nicht mit dem gesprochenen Wort abzuwechseln, sondern es durchgängig zu begleiten und zu vervollständigen (vgl. Duncan 1978, 18).

G. wendet also alle Mittel an, um der Darstellung seiner Verhungernden Intensität zu verleihen. Für Gervinus (1805–1871) war *Ugolino* „eine fünfstückige, höchst einförmige Qual, ein Stück ohne Plan, mit der Phantasie eines Henkers entworfen“ (zit. nach Jacobs 1898, 2) und viele heutige Leser – denn Aufführungen gibt es kaum – finden die einseitige Darstellung des Leidens übertrieben, wenn nicht sogar krankhaft. Schon Herder fand es monoton (vgl. Gerstenberg 1977, 77).

Bezeichnend für den Historiker ist nicht nur, wie G. die Tragödie als Form hier weiterentwickelt, sondern auch, wie er inhaltlich das Verhältnis der vier Familienmitglieder zueinander darstellt. Denn das physische Verhungern hat psychische Konsequenzen, die sich in Illusionen und Aggression unter den Familienmitgliedern auswirken: Die Stresssituation legt Spannungen bloß (bzw. die Geschichte aus dem Dantes *Inferno* gab G. die Gelegenheit, Spannungen bloßzulegen), die der patriarchalischen Kleinfamilie inhärent sind, die aber erst 100 Jahre nach dem Erscheinen des Dramas begannen, wissenschaftlich erforscht zu werden (vgl. Duncan 1978; Schmidt 1979; Luserke 2010, 48 f.; für den historischen Kontext vgl. Sørensen 1984).

Die sadomasochistischen Tendenzen der Personen – ja die Brutalität des ganzen Konzepts – erreichen ihren Höhepunkt mit dem Kannibalismus im fünften Aufzug. Kurz nachdem Anselmo von seinem Hunger getrieben wird, einen Bissen aus der Brust seiner toten (vergifteten) Mutter zu nehmen, sieht er, wie sein Vater an den eigenen Fingern nagt, und empfindet es als kindliche Pflicht, den eigenen Körper seinem Vater zum Essen anzubieten. Ugolino wird an dieser Stelle durch seine Leiden zur Wahnvorstellung getrieben, Anselmo sei sein Feind Ruggieri, und so schlägt er seinen Sohn zu Boden. Dieser „jammert in seinem Blute“ (Gerstenberg 1977, 64) und stirbt. Solche Extreme menschlichen Verhaltens sind anscheinend für G. die einzige Möglichkeit, die innerfamiliären Spannungen zu überbieten, die er früher im Stück gezeigt hat. Ugolino hatte sich schon an mehreren Stellen seinen Söhnen gegenüber als autoritär und aggressiv gezeigt: Anselmo sagt er, dass er ihm missfalle, weil er zu kühn sei, und Francesco, der sein Leben für die Rettung des Vaters opfern wollte, wird wegen eben dieses

Ungehorsams verspottet und verflucht – obwohl Ugolino seine Übereilung sogleich bedauert und in seiner Selbstkritik kaum weniger aggressiv gegen sich selbst wird. Typisch für die Autoritätsstruktur dieser Familie sind die Worte Gaddos: „Es ist süß [...] von unserm Vater beherrscht zu werden“ (ebd., 24).

Schon im zweiten Aufzug war es zu einem Streit zwischen Anselmo und Gaddo gekommen, und obwohl es sich auch hier um Wahnvorstellungen handelt, insofern beide in einer Art doppeltem Wachtraum um ihre Besitzrechte in einem Fantasieland hadern und der Wachtraum in einem Augenblick empfindsamer Versöhnung endet, hat die Situation Aggressionen und Konkurrenzgefühle an den Tag gebracht, die unter der empfindsamen Beteuerung von Brüderlichkeit versteckt geblieben waren. Ähnliches passiert im vierten Aufzug, indem sich Anselmo einbildet, Gaddo habe ihm ein Ei gestohlen; er fasst Gaddo an die Kehle, verwechselt ihn mit einem imaginären Marder und will ihn umbringen. Bezeichnend an diesen beiden Szenen ist, dass der Vater gerade dann abwesend ist, wenn er für die familiäre Harmonie am notwendigsten wäre. Auch kehrt er in beiden Fällen genau dann zurück, wenn die Krise vorbei ist, und ergibt sich unbekümmert-unwissend seinen empfindsamen Ergüssen über die Liebe unter seinen Söhnen: „So lieb ich euch, meine Kinder. Euch in dieser reizenden Vertraulichkeit beisammen sehn ist Erquickung zum Leben!“ (Ebd., 51) Die Kinder beten eine Vaterinstanz an, die der Realität nicht entspricht (vgl. Schmidt 1979, 173).

Durch solche drastischen Situationen wird der zivilisatorische Überbau – wenn man will: die Maske – gehoben. Tabus werden gebrochen und die Problematisierung der bürgerlichen Familie, die schon Lessing in seinen beiden Bürgerlichen Trauerspielen anbahnte,

wird eine entscheidende Stufe weitergetrieben. Wie im Fall der Familie Galotti (*Emilia Galotti*, 1772) findet sich hier ein aggressiv patriarchalischer Vater, der unfähig ist, die Zerstörung seiner Familie irgendwie zu verhindern, und sogar durch seine Gewalttätigkeit dazu beiträgt. Insofern ist *Ugolino* das erste Drama der Desublimierung, wie es für den SuD charakteristisch wurde: „Gerstenberg’s unique sensitivity to forbidden spheres of emotional rebellion provided an impetus for the antirationalist provocations of the Storm and Stress“ (Schmidt 1979, 171). Allen diesen Dramen von Lessing bis zum SuD ist gemeinsam, dass die familiäre Zugehörigkeit in einer sentimental Sprache heraufbeschworen wird, die im Widerspruch zu den wirklichen Machtverhältnissen innerhalb der Familie steht. Das Besondere an *Ugolino* ist, dass alle Andeutungen von emotionaler Komplexität in einer Sprache ausgedrückt bzw. unter einer Sprache verdeckt werden, die in stilisiert empfindsamen Tönen nur von familiärer Harmonie, Bewunderung, Gehorsam und Liebe weiß. Schon Herder hat sich beklagt, dass „die Sprache [...] oft zu blumenreich“ (Gerstenberg 1977, 86) sei, und der Versuch G.s, Klopstocks künstlichen Enthusiasmus aufzuwärmen, ist mehrmals kommentiert worden sowie auch die Passagen im Stil Shakespeares oder der Bibel, die vor allem dann erscheinen, wenn es um die innere Zerrissenheit Ugolinos geht (vgl. Jacobs 1898, 98–102; Heitner 1963, 378; Siegrist in: Gerstenberg 1977, 154). Gewiss, *Ugolino* wurde Jahre vor den *Sesenheimer Gedichten* Goethes und vor *Die Leiden des jungen Werthers* geschrieben, aber das darf nicht darüber hinwegtäuschen, dass G. hier von einem Sprachstil Gebrauch machte, der – genau wie die Personen im Drama – menschliche Nähe und Ergriffenheit auf eine Weise ausdrückt, die ihren Inhalt infrage zu stellen

scheint. Luserke spricht von „autistischer Kommunikation“ (Luserke 2010, 48).

Die Symbolkraft des Schicksals, das diese Familie trifft, ist zum Teil durch die Allgemeingültigkeit gegeben, die wohl jedes Drama, zumindest eines aus dem 18. Jh., beansprucht, und die Ugolino selbst unterstreicht, als er fragt: „Sind alle Leiden der Erde in eine einzige Stunde zusammengedrängt?“ (Gerstenberg 1977, 61) Die Vergleiche zwischen Ugolino und Saturn, der die eigenen Kinder aß, geben der Geschichte das Gewicht eines Mythos. Grundsätzlicher ist die Bedeutung von ‚Verhungerung‘ für den Themenkreis Familie, insofern sie eine Antithese zum Ernähren und Hegen bildet, welche die primäre Funktion und das Zusammenbindende der Familie repräsentieren. Duncan zeigt, wie die Personen selbst wiederholt – und gleich in den ersten Worten des Stücks – Ernährung mit Liebe und Hunger mit Liebesentzug assoziieren (vgl. Duncan 1978, 14), eine Gleichsetzung, die vielleicht nirgendwo in der deutschen Literatur drastischer gezeigt wird als an der Stelle, wo Anselmo in die Brust seiner toten Mutter beißt. Darüber hinaus ist der Turm, dieses Gefängnis, ein etabliertes Bild der Isolation, nämlich der Isolation dieser Familie von der weiteren Gesellschaft. Bezeichnend ist auch, dass Ugolinos häufige Selbstbeschuldigungen nicht die Gesellschaft oder seine Untertanen betreffen, also die Bürger, die verraten wurden, sondern seine Familie. Obwohl die Personen dem Adel angehören, ist das Drama in die Privatsphäre verlagert und ist also wie das Bürgerliche Trauerspiel in Prosa geschrieben.

Die Rolle, die eine schuldhafte Handlung früher in einer Tragödie hatte, scheint hier von der familiären Atmosphäre übernommen worden zu sein. Duncan zieht hier Material aus G.s Biographie heran, die zeigt, wie

er selbst in einer Art von Midlife-Crisis seinen Tod als Künstler erlebte, sich von seiner Familie abwandte und aus allen literaturinteressierten Kreisen zurückzog (vgl. Duncan 1978, 17 f.; ähnlich Schmidt 1979, 172). Diese These unterstützt er mit dem weiteren Argument, dass die drei Söhne die drei Phasen in der jugendlichen Entwicklung Ugolinos, also weitere, vergangene Möglichkeiten seines Selbst darstellen (vgl. Duncan 1978, 16), sodass *Ugolino* im Grunde ein Monodrama sei.

Damit wären also die Zentralität, aber auch die Isolation von Ugolino noch einmal unterstrichen. Zugleich wäre deutlich gemacht, warum G. in *Ugolino* den klassizistischen Regeln folgt und nur eine kleine Anzahl von Personen auf die Bühne treten lässt. Dies unterstreicht auch die Konsequenz der letzten Szene, in der Ugolino nach dem Tod seiner drei Söhne allein auf der Bühne steht, um sich mit dem eigenen Tod zu konfrontieren. Dass ihm zuletzt in den beiden gedruckten Fassungen eine Art Resignation gelingt, entspricht einem Ideal der tugendhaften Mäßigung, das – wie die Sprache des Stücks – noch der Aufklärung verpflichtet ist und es ablehnt, aus den Zeichen der Maßlosigkeit in der Darstellung von Ugolino als Familienvater in den vorangehenden Szenen Konsequenzen zu ziehen (vgl. Luserke 2010, 48). Stilistisch und inhaltlich stellt *Ugolino* also einen Bruch mit der klassizistischen Tragödie und deren Weiterentwicklung bei Lessing dar und weist Elemente auf, die in der Hauptphase des SuD aufgenommen und weiterentwickelt wurden. Gleichzeitig hat das Stück Merkmale, die eher an Aufklärung oder Empfindsamkeit erinnern. Es gilt als das Produkt einer Übergangszeit. Es wäre aber unhistorisch, in der Tatsache, dass *Ugolino* „noch nicht“ voll zum SuD gehört, ein Manko zu sehen. G. arbeitet in dem Stück mit den Strömungen und Ge-

genströmungen seiner Zeit und es gelingt ihm, im *Ugolino* eine Form zu finden, die mit all ihren Widersprüchen – und gerade durch sie – auf eine neue Weise neue Einsichten in Literatur umsetzt.

Werke

Gerstenberg, Heinrich Wilhelm von: Briefe über Merkwürdigkeiten der Litteratur. Erste Sammlung, Zweyte Sammlung, Dritte Sammlung. Leipzig 1766–1767. – Briefe über Merkwürdigkeiten der Litteratur. Der Fortsetzung erstes Stück. Hamburg u. a. 1770. – Vermischte Schriften. 3 Bde. Altona 1815–1816. – *Ugolino*. Hg. v. Christoph Siegrist. Stuttgart 1977.

Lessing, Gotthold Ephraim: Werke und Briefe. Hg. v. Wilfried Barner u. a. 12 Bde. Frankfurt a.M. 1987–2003. Bd. 6: Werke 1767–1769. Hg. v. Klaus Bohnen. Frankfurt a.M. 1985; Bd. 11: Briefe von und an Lessing 1743–1770. Hg. v. Helmuth Kiesel. Frankfurt a.M. 1987.

Forschung

Duncan, Bruce: „Ich platze!“ Gerstenberg's *Ugolino* and the Mid-Life Crisis, in: *Germanic Review* 53 (1978), 13–19.

Gerth, Klaus: Heinrich Wilhelm von Gerstenberg, in: *Deutsche Dichter des 18. Jahrhunderts. Ihr Leben und Werk*. Hg. v. Benno von Wiese. Berlin 1977, 393–411. Goedeke 4.1, 190.

Gustafson, Susan E.: Sadomasochism, Mutilation and Men: Lessing's *Laokoon*, Herder's *Kritische Wälder*, Gerstenberg's *Ugolino*, and the Storm and Stress of Drama, in: *Poetics Today* 20.2 (1999), 197–218.

Heitner, Robert R.: German Tragedy in the Age of Enlightenment. A Study in the Development of Original Tragedies, 1724–1768. Berkeley u. a. 1963.

Hill, David: „Die schönsten Träume von Freiheit werden ja im Kerker geträumt“: The Rhetoric of Freedom in the Sturm und Drang, in: *Literature of the Sturm und Drang*. Hg. v. David Hill. Rochester 2003, 159–184.

Jacobs, Montague: Gerstenbergs *Ugolino*: ein Vorläufer des Geniedramas. Mit einem Anhang: Gerstenbergs Fragment *Der Waldjüngling* aus der Handschrift veröffentlicht. Berlin 1898.

Klarmann, Adolf D.: Motivation in Gerstenberg's *Ugolino*, in: *Germanic Review* 16 (1941), 259–266.

Kosch 6, 273–274.

Luserke, Matthias: Sturm und Drang. Autoren – Texte – Themen. Bibliographisch ergänzte Ausgabe. Stuttgart 2010, 43–50.

Schmidt, Henry J.: The Language of Confinement: Gerstenberg's *Ugolino* and Klinger's *Sturm und Drang*, in: *Lessing Yearbook* 11 (1979), 165–197.

Schuman, Rebecca: The mirror and the tower: masculinity and specularity in Klinger's *Die Zwillinge* and Gerstenberg's *Ugolino*, in: *Symposium* 63 (2009), 127–144.

Sheppard, R.: Lessing, Gerstenberg und *Ugolino*, in: *Forum for Modern Language Studies* 7 (1971), 60–67.

Siegrist, Christoph: Nachwort, in: Heinrich Wilhelm von Gerstenberg: *Ugolino*. Hg. v. Christoph Siegrist. Stuttgart 1977, 143–157.

Sørensen, Bengt Algot: Herrschaft und Zärtlichkeit. Der Patriarchalismus und das Drama im 18. Jahrhundert. München 1984.

Stein, Gerd: Genialität als Resignation bei Gerstenberg, in: *Literatur der bürgerlichen Emanzipation im 18. Jahrhundert*. Hg. v. Gert Mattenklott u. Klaus R. Scherpe. Kronberg i.Ts. 1973, 105–110.

Wagner, Albert Malte: Heinrich Wilhelm von Gerstenberg und der Sturm und Drang. 2 Bde. Heidelberg 1920–1924.

David Hill

Volkslieder

V: Johann Gottfried Herder

E: ca. 1764–1779

D: Leipzig 1778/1779 in zwei Teilen

Herders Volksliedsammlungen haben den Literatur- und Kulturbegriff des SuD ebenso nachhaltig geprägt wie das spätere Interesse an Balladen, Sagen und Märchen. Als Beitrag zu einer zeitgenössischen ‚Ethnopoese‘ veröffentlicht er 1778 die Anthologie *Volkslieder*, in der sich Oden, Hymnen, Bardengesänge, Balladen und Liebeslieder aus allen Weltteilen finden. Mit ihnen soll das Interesse auf eine literarische Tradition gelenkt werden, in der „Geschichte, Begebenheit, Geheimnis, Wunder und Zeichen“, aber auch die jeweilige

„Eigenheit eines Volks“ mit Leidenschaft und Empfindung besungen wurden, allerdings noch ohne „künstliche Verschränkungen“ und frei von „Schulen- und Kunsthexameter“. (FA 3, 230 f.) Seine 1773 bereits für den Druck vorbereitete Sammlung *Alte Volkslieder* hatte H. aufgrund der sich abzeichnenden Dispute mit den Berliner Aufklärern kurzfristig zurückgezogen. Die ebenfalls weit gediehene Zusammenstellung der *Stimmen der Völker in Liedern* kann er zu Lebzeiten nicht mehr veröffentlichen, sie wird 1807 von seiner Frau und Johannes von Müller (1752–1809) herausgegeben.

Mit dem Sammeln alter Volkslieder beginnt H. bereits Mitte der 1760er Jahre in Riga. Die ersten baltischen Dainos werden ihm persönlich zugetragen, gleichzeitig bittet er Pastoren und Lehrer, sich im Umland Rigas nach Liedern umzuhören, die sich im Gesangsrepertoire der Landbevölkerung erhalten haben. Darüber hinaus durchforstet H. in den nächsten Jahren zahllose ältere und neuere Chroniken, Literatur- und Sprachgeschichten, Gesangbücher und Reiseberichte. Im In- und Ausland werden ferner Kontakte mit Schriftstellern und Gelehrten geknüpft, die ihm beim Sammeln und Übersetzen von in Frage kommenden Liedzeugnissen helfen. Anregungen für dieses gewaltige Unternehmen empfängt H. von Lessings *Vorbericht zu den preußischen Kriegsliedern* (1756/1757) und dem 17. Literaturbrief, in dem eine deutsche Nationalliteratur gefordert wird, ferner von James Macphersons (1736–1796) *Fragments of Ancient Poetry* (1760) sowie Thomas Percys (1729–1811) Balladensammlung *Reliques of Ancient English Poetry* (1765). Ein in der Fachliteratur eher selten berücksichtigter Impuls geht von Wielands (1733–1813) Shakespeare-Übersetzungen (1762 ff.) aus. Da in diesen 23 Dramenübertragungen zahlreiche Liedlein-

lagen fehlen, darunter insbesondere die der Rüpel- und Hexenszenen, sieht sich H. in seiner Einschätzung bestätigt, der aufgeklärte Literaturbetrieb versteige sich aus Rücksicht auf ein klassizistisches Geschmacksempfinden zu philologischen Anmaßungen.

Um H.s gesteigertes Interesse an dem von ihm geprägten Begriff ‚Volkslied‘ zu verstehen, ist es notwendig, heutige Bedeutungszuschreibungen ebenso auszuklammern wie den zeitgenössischen Gattungsbegriff. H.s Anthologien enthalten also keine Arbeits-, Stände- oder Feierlieder. Warum er auf den Abdruck populärer ‚Pöbellieder‘ verzichtet, wird mit dem Argument begründet, das triviale Volkslied tradiere die geistige Ohnmacht einer Kultur, die sich im Verlauf einer jahrhundertealten Unterdrückung längst von ihren ursprünglichen Kunstformen entfernt hat. Für seine Sammlungskonzeption hat diese Entscheidung weitreichende Folgen. Lehnt H. nämlich sowohl älteste Lieder ab, in denen noch ein ursprünglicher Dichtungsfuror nachlebt, als auch solche, die im 18. Jh. tatsächlich noch in weiten Bevölkerungskreisen gesungen werden, so stehen die von ihm zusammengetragenen Beispiele in vielen Fällen dem Kunstlied näher als dem Volkslied. Ohne hier alle Sammlungskriterien ausführlich würdigen zu können, sei darauf hingewiesen, dass H. sich vorzugsweise für Lieder entscheidet, die sich über „unverdorbene Kinder, Frauenzimmer“ und „Leuten von gutem Naturverstande“ tradiert haben (sollen) und „ganze Pflichten, Taten und Gestalten des Herzens“ mit tiefen poetischen Empfindungen thematisieren. Von solchen Liedern und ihren Sängern wird angenommen, sie seien noch „mehr durch Tätigkeit, als Spekulation gebildet“ und hätten sich demgemäß nicht der modischen „Beredsamkeit“ gebeugt. (FA 2, 473 u. 491) Dass sich H. hier allzumal bei

fremdsprachigen Texten auf das Urteil seiner Beiträger verlassen muss, sei der Vollständigkeit halber erwähnt. Welches Kriterium ihn bei der Zusammenstellung seiner Volkslieder inhaltlich und motivisch leitet, fasst H. erstmals im *Briefwechsel über Ossian* (1773) zusammen: „Gefühl ganzer Situation des Lebens! Gespräch menschlichen Herzens – mit Gott! mit sich! mit der ganzen Natur!“ (FA 2, 496) Denn, so setzt H. hinzu: „Wir sehen und fühlen kaum mehr, sondern denken und grübeln nur“. Von solcher „Disproportion des erkennenden und empfindenden Teils unserer Seele“ sei das Volkslied noch frei. (Ebd., 474 ff.)

Von synästhetischer Bedeutung ist ferner die Singbarkeit der edierten Volkslieder. An ihrem Beispiel will H. zum einen aufzeigen, dass volkstümliche Kunst noch keine Gattungsgrenzen kennt. Obwohl er auf den Abdruck der Notentexte verzichtet, nimmt H. zum anderen die Beobachtung, viele Melodien hielten sich länger im kulturellen Gedächtnis als ihre Inhalte, als Beleg für seine These, ursprünglich hätten Lieder noch das Gemeinschaftsleben gefördert: „Gesang liebt Menge, die Zusammenstimmung vieler: er fordert das Ohr des Hörers und Chorus der Stimmen und Gemüter.“ (Ebd., 230) Dass mit dieser Einschätzung die Bedeutung der in aufgeklärter Absicht belehrenden Literatur beschnitten wird, rechtfertigt H. mit der Annahme, nur im Gesang verwirkliche sich „*Freiheitliebe, Liebe des Müßigganges*“. (FA 3, 60) In den *Volksliedern* setzt H. diese „Naturdenkart“ (ebd.) um, indem er antike, serbokroatische, indianische oder asiatische Liedbeispiele ohne Rücksicht auf geltende Geschmacksdoktrin mischt. Integriert H. überdies Zeugnisse bedrohter Sprachkulturen, darunter Schotten und Morlaken (Maurowalachen), oder lutherische Reformations-

lieder als Movens solidarischen Widerstands, erschließt sich eine weitere (kultur-)politische Intention der sogenannten Volkslieder.

Warum H. an seine Volksliedsammlungen keine chauvinistischen Ziele knüpft, erschließt sich aus dem Hinweis, erst mit „unserer höflichfalschen, bürgerlich Menschenfeindlichen Verfassung“ (ebd., 68) habe sich das Denken in nationaler und kultureller Befangenheit verloren.

Werke

Herder, Johann Gottfried: FA 2, 447–497. [Auszug aus einem *Briefwechsel über Ossian und die Lieder alter Völker*] – FA 3, 11–430 [Volkslieder].

Forschung

Adler, Hans: Weltliteratur – Nationalliteratur – Volksliteratur. Johann Gottfried Herders Vermittlungsversuch als kulturpolitische Idee, in: Nationen und Kulturen: Zum 250. Geburtstag Johann Gottfried Herders. Hg. v. Regine Otto. Würzburg 1996, 271–284.

Gaier, Ulrich: Nachwort zu FA 3, 841–925.

Irmscher, Hans Dietrich: Johann Gottfried Herder. Stuttgart 2001.

Menges, Karl: Particular Universals: Herder on National Literature, Popular Literature, and World Literature, in: A Companion of the Works of Johann Gottfried Herder. Hg. v. Hans Adler u. Wulf Koepke. Rochester 2009, 189–213.

Stefan Greif

Voltaire am Abend seiner Apotheose

V: Heinrich Leopold Wagner

E: 30. 3.–30. 5. 1778

D: Frankfurt a.M. u. Leipzig 1778

In die kurze Schaffensphase Wagners fällt das satirische Lesedrama *Voltaire am Abend seiner Apotheose*, das im Mai 1778 anonym erschienen ist. Als Druckorte werden Frank-

furt und Leipzig genannt. Eine Neuausgabe wurde 1881 von Bernhard Seuffert besorgt. Der Text wurde zwischen dem 30. 3. und dem 30. 5. 1778 geschrieben, da inhaltlich Voltaire (1694–1778) und die besonderen Ehrungen verhandelt werden, die diesem am 30. März zuteilwurden und über die in hiesigen Zeitschriften ausgiebig berichtet wurde. Zudem erschien W.s satirische Schrift noch zu Lebzeiten des Aufklärers, der am 30. 5. 1778 verstorben war. Voltaire war einer Einladung nach Paris gefolgt, wo ihm für den kommenden Turnus die Direktion der Veranstaltungen der Académie française übertragen wurde. Am Abend des 30. März wurde er nach der Aufführung seines letzten Bühnenwerks *Irène* (1779) im königlichen Schauspielhaus von Paris öffentlich geehrt. Er erhielt eine Dichterkrone und auf der Bühne wurde im Anschluss an die Aufführung seine Büste enthüllt, welche Schauspieler mit einem Lorbeerkranz bedacht hatten (vgl. Seuffert 1881, IX; Herboth 2002, 274).

Die Vormachtstellung, die Voltaire auf literarischem Gebiet innehatte, sein Einfluss auf die Entwicklung formaler und inhaltlicher Aspekte der deutschen Literatur, insbesondere auf dem Gebiet der Dramatik, und vor allem seine Abneigung gegen Shakespeare (1564–1616) waren den Autoren des SuD ein Dorn im Auge, auch wenn die Kritik der Autoren in späteren Schaffensphasen einer ausdrücklichen Würdigung von Voltaires Werk gewichen war. So schreibt etwa Herder im Jahr 1772 in einer Rezension von Montagu E. Wortleys (1718–1800) *Versuch über Shakespear's Genie und Schriften in Vergleichung mit den dramatischen Dichtern der Griechen und Franzosen* (1771, engl. Orig. 1769), die Absicht des Autors und „der ganze Versuch scheint durch die Voltairsche, so oft wiederholte unverschämte Kritik über Sh. entstanden zu seyn, und wer ist,

der sich über diese nicht schon geärgert.“ Weiter heißt es: „Der alte, selbstsüchtige Lästler entblödet sich nicht, [...] die schändlichsten Erdichtungen witzig hinzuschreiben, um dem französischen Theater, und das heißt immer, ihm selbst, Komplimente zu machen.“ (Herder 1772, 207 f.) Die Kritik wurde von vielen anderen SuD-Autoren geteilt, dynamisierte sich und richtete sich zunehmend aggressiver gegen Voltaire und die meisten seiner Werke (vgl. Seuffert 1881, VII). Noch einige Jahre später äußert Schubart: „Voltär kann sich legen und schlafen, dann für uns ist er todt.“ (Zit. nach Seuffert 1881, VII)

Vor diesem Hintergrund entstand W.s Einakter, dessen satirische Schärfe weniger auf das Werk Voltaires gerichtet ist, sondern gegen dessen Persönlichkeit. Das Titelblatt enthält die Anmerkung *Aus dem Französischen*, womit W. nicht nur den Anschein des Bedeutungsgrades dieser Schrift steigert, sofern sie der Übertragung in eine andere Sprache und somit in ein anderes Land für würdig erachtet wurde, sondern auch den Eindruck vermittelt, dass Voltaire nicht nur von einigen wenigen, noch unbedeutenden Autoren aus dem Ausland kritisiert wurde, sondern dass es trotz der zahlreichen Lobeshymnen auch unter den eigenen Landsleuten kritische Stimmen gab, die Voltaire nicht vorbehaltlos folgten.

Dem Stück vorangestellt ist eine Regieanweisung an mögliche Schauspieler. Somit wird der Eindruck erzeugt, es solle zur Aufführung gebracht werden. Dargestellt werden soll Voltaire in Hermelin gekleidet, mit den Insignien königlicher Macht in Händen, allerdings nur einer eher kümmerlichen Aufführung derselben. Die Krone ist „eine rothe viereckigte in Gestalt einer Krone aufgestutzte Mütze“, der Zepter „ein Rohr mit einem krumm gebognen Knopf“. (Wagner 1881, 3) Auch die

Allongeperücke, nach dem Modell der Perücke von Ludwig XIV. (1638–1715) gefertigt, will nicht recht passen, da sie „sein ohnehin dürres Gesicht dermassen bedeckte, daß man nichts als seine wie zween Karfunkelstein glänzende Augen gewahr wurde“ (ebd.). So lassen sich diese vermeintlichen dramaturgischen Direktiven hier eher als ein strategisches Mittel betrachten, mit dem bereits vor Beginn des Stückes demonstriert wird, dass Voltaire in dieser Ausstattung nicht erhöht, sondern herabgesetzt werden soll.

Die Anfangsszene wird wieder mit einer dramaturgischen Anweisung eingeleitet. Zu sehen sein soll ein greisenhafter, entkräfteter Voltaire, der sich „am Abend seiner Apotheose“ samt seinem eingangs beschriebenen „Kostum [...] starr und athemloß“ auf einen Stuhl am Schreibtisch fallen lässt, „gen Himmel“ schaut und „lallt“. (Ebd., 4) Anwesend ist außer ihm nur seine um 15 Jahre ältere Amme und sie ist außer Voltaire selbst die einzig weitere, noch lebende Person, die im Stück selbst vorkommt. Hinzu kommt gegen Ende des dramatischen Textes noch ein Gespenst des 19. Jh.s, das Voltaire einen Blick in eine, ihn betreffend, wenig ruhmreiche Zukunft erlaubt. Durch diese Konstellation wird auch auf der Figurenebene eine morbide Atmosphäre erzeugt, die die Figurenrede, in der die Symbolik von Sterben und Tod eine zentrale Rolle spielt, unterstreicht.

„Jetzt – jetzt will ich gerne sterben[!]“ (Ebd.) lautet der erste Satz, den W. Voltaire sagen lässt und den er, nachdem er diesen Satz hervorgebracht hat, in einer Art erstarrten Haltung verharren lässt, die die Unterscheidung von Schlaf und Tod kaum noch ermöglicht. Die Reaktion der Amme zeugt von Respektlosigkeit, sowohl gegenüber der Person Voltaire als auch gegenüber Voltaires dichterischem Schaffen. So ist sie nicht etwa

in Sorge um seinen offensichtlich schlechten Zustand, sondern eher um die eigene Nachtruhe, die dadurch gefährdet scheint. Sie greift seine Rede vom Sterben auf und leitet über zu Voltaires satirischer Prosadichtung *Candide* (1759), nach ihrer Meinung ein „abgeschmackter, unwahrscheinlicher Roman“ (ebd.), und überlegt dann, wie sie ihn aus seinem todesähnlichen Schlaf wecken kann. Sie unternimmt deshalb einen Streifzug durch einige Werke Voltaires sowie durch Stationen seines Privatlebens, die dafür in Frage kommen, aber vergeblich. Erst als sie laut seinen Namen ruft, kommt er halbwegs zu sich. Sofort beginnt er von *Irène* zu sprechen und damit von dem Ruhm und den Lorbeeren, die ihm diese letzte Aufführung beschert haben. Der Kranz würde „der Nachwelt meinen heut eingeerndeten Ruhm zuposaunen, ihn und mich zur Unsterblichkeit begleiten!“ (ebd., 7). Somit wird nicht nur den Werken Voltaires eine leblose, einschläfernde Wirkung attribuiert, die nicht einmal deren eigenen Verfasser aus seinem eigentümlichen Schlaf zu wecken vermögen, sondern zudem wird die Ruhmversessenheit Voltaires herausgestellt, der im Fortgang des Stückes als einzigen, noch offenen Wunsch äußert, „gleich jetzt einen Blick in das künftige Jahrhundert [zu] thun, an den Lobsprüchen, die man mir alsdann nachrufen wird, nur einige Sekunden lang mich weyden zu können.“ (Ebd., 11)

Nachdem die Amme erneut der Geschichte hat zuhören müssen, mit welchen Ehren Voltaire am Tag und am Abend des 30. März bedacht wurde – diesmal vermittelt durch eine Erzählinstanz in indirekter Rede –, beschließt sie, um endlich selbst zur Ruhe zu kommen, mittels Zauberei seinem Wunsch nachzugeben. Nach einem „fürchterlichen Knall [...] kommt durch die verschlossene Thür eine kolossalische Figur in Orientalischer Kleidung

herein“ (ebd., 12), die der zuvor gestürzten Amme den Kopf „zerquetscht [...] wie man eine Spinne zertritt“ und auf dem Lorbeerkranz Voltaires „zu stehn [kommt], von dem keine Spur mehr übrig bleibt.“ (Ebd.) Voltaire überwindet seine Furcht recht schnell und schildert dem „Herrn Genius des neunzehnten Jahrhunderts“ (ebd., 13) sein Anliegen. Dieser händigt ihm das „Dictionnaire raisonné de la littérature Française“ (ebd., 14) aus dem Jahr 1875 aus und verlässt ihn wieder. Voltaire beginnt zu lesen und ist erschüttert. Nicht nur muss er erfahren, dass er „endlich nachdem man ihn oft genug todt gesagt hatte wirklich [gestorben sei]“, und alles was er geschrieben hat, mit Ausnahme des „*traité sur la tolerance*“, mit dem er sich für Jean Calas (1698–1762) eingesetzt hatte, der zu Unrecht des Mordes an seinem eigenen Sohn angeklagt und zum Tode verurteilt wurde, „vergessen [war], noch eh er selbst starb.“ (Ebd., 15 f.) Des Weiteren muss er lesen, dass er kaltherzig gewesen sei, dass man in England und Deutschland den „Racinischen Vers“ präferiere, dass er sich „am ersten Schauspieldichter neuerer Zeit, am Shakespear [...] ganz erbärmlich versündigt [habe]“ und dass „seine belachenswerte Ruhmsucht“ allseits bekannt gewesen sei und man deshalb „öffentlich in seiner Gegenwart überladene Lobsprüche auf ihn, die handgreifliche Satyren waren“, gesungen hatte. (Ebd., 17 f.) Als er zu guter Letzt erfährt, dass sein umfangreiches Werk in „zween artige Duodez Bändchen“ (ebd., 18) zusammengefasst wurde, fällt ihm das Buch aus der Hand, er taumelt und fällt, ob er aber „wirklich schon todt oder – noch sterbend ist“ (ebd., 19), wird offen gelassen. Das Stück endet mit einer Nachschrift, in der eine Art Warnung an alle Schriftsteller enthalten ist, sich vor Ehr- und Ruhmsucht zu hüten.

Insgesamt scheint es W. weniger darum gegangen zu sein, eine gezielte Kritik an Voltaires Werk vorzunehmen. Vielmehr scheint ihn gestört zu haben, dass diese Formen der Ehrungen und Lobpreisungen auf Schriftsteller den Blick auf die Qualität auch anderer Literatur verstellen und diese dadurch nie anderes als eine Randposition einnehmen kann. Die entwürdigende Darstellung Voltaires als Person mag dabei allerdings zu drastisch ausgefallen sein. Die gewählten satirischen Mittel, die hier zum Einsatz kommen, wie die starke dialogische Anlage des Stücks, die Kontraste in Rede und Gegenrede sowie die dramaturgischen Anweisungen, die die Anschaulichkeit des Inhalts verstärken, entsprechen Herboth zufolge der „vom Sturm und Drang bevorzugte[n] Form der dialogisierten Satire“ (Herboth 2002, 276). Der Auftritt des Gespensts, durch das die künftige, vernichtende Beurteilung Voltaires und dessen dichterischen Schaffens ermöglicht wird, ist offenbar von Mercier (1740–1814) übernommen, von dem er auch Stücke ins Deutsche übersetzt hatte (vgl. Schmidt 1896, 504; Herboth 2002, 276). Zum Zeitpunkt seines Erscheinens wurde der Text in den *Frankfurter gelehrten Anzeigen* positiv besprochen, obgleich zuvor rezensierte Werke von und über Voltaire diesen ausdrücklich gewürdigt hatten. Allerdings hat der Umstand, dass Voltaire kurze Zeit nach dem Erscheinen des Textes tatsächlich starb, erwartungsgemäß zu negativen Kritiken geführt (vgl. Herboth 2002, 278 ff.). In einer Rezension vom August 1778 in der *Litteratur- und Theaterzeitung* wird W. als Autor der Satire genannt und die zu überspitzt geratene Kritik an Voltaire moniert, die auch als Kritik an dessen Werk aufgefasst wird (vgl. ebd., 279). Auch Seuffert ist der Meinung, W. sei in der persönlichen Kritik zu weit gegangen und sei „so blind ungerecht wie seine

näheren Freunde“ gewesen, räumt aber ein, dass „die Freiheit zu übertreiben“ das legitime Mittel der Satire sei. (Seuffert 1881, VIII) In der neueren Forschung hat sich die Haltung zum Text insofern geändert, als nach intentionalen Aspekten gefragt wird, die außerhalb der Persönlichkeitsverletzung und der Herabsetzung des Werkes liegen. Genton z.B. wertet W.s Satire unter dem Aspekt der Gleichbehandlung von Schriftstellern durch Schriftsteller und sieht Voltaire in gewisser Weise zwar herabgesetzt, aber andererseits auch ins Recht gesetzt: „L'intention de Wagner, en écrivant cette satire, c'est de rendre justice à Voltaire et de le traiter en toute honnêteté, comme un homme de lettres doit être traité par un autre homme de lettres“ (Genton 1981, 351). Herboth hingegen unterscheidet zwischen der Intention von W.s Satire und den gegen die Person gerichteten gewählten Mitteln der Darstellung: „Die Ehrung eines Autors, der noch zu Lebzeiten zur unantastbaren Ikone geworden ist, soll durch den Text in Frage gestellt werden. Gleichwohl arbeitet der Text diesem Ziel mit persönlichkeitsverletzenden Angriffen vor“ (Herboth 2002, 278).

Werke

[Wagner, Heinrich Leopold]: Prometheus, Deukalion und seine Recensenten. Voran ein Prologus und zuletzt ein Epilogus. [Frankfurt a.M.] 1775. – Voltaire am Abend seiner Apotheose. Frankfurt u.a. 1778. – Voltaire am Abend seiner Apotheose. Heilbronn 1881, in: Deutsche Litteraturdenkmale des 18. Jahrhunderts in Neudrucken hg. v. Bernhard Seuffert, Bd. 2. – Gesammelte Werke in fünf Bänden, zum ersten Mal vollständig hg. durch Leopold Hirschberg, Bd. 1: Dramen I [mehr nicht erschienen]. Potsdam 1923, 7–26.

Herder, Johann Gottfried: Montagu E. Wortley: Versuch über Shakespear's Genie und Schriften in Vergleichung mit den dramatischen Dichtern der Griechen und Franzosen [Rezension], in: Allgemeine deutsche Bibliothek 17. St. 1 (1772), 207–208.

Voltaire, François Marie Arouet de: *Candide ou l'Optimiste*, traduit de l'allemand de Mr le docteur Ralph. Paris 1759. – Irène [tragédie de M. de Voltaire, représentée pour la première fois le 16 mars 1778 par le Comédiens ordinaires du Roi. Texte imprimé]. Paris 1779.

Forschung

Genton, Elisabeth: *La vie et les opinions de Heinrich Leopold Wagner (1747–1779)*. Frankfurt a.M. 1981.

Herboth, Franziska: *Satiren des Sturm und Drang. Innenansichten des literarischen Feldes zwischen 1770 und 1780*. Hannover 2002.

Killy 12, 75.

Korff, Hermann August: *Voltaire im literarischen Deutschland des 18. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Geistes von Gottsched bis Goethe*. 2 Bde. Heidelberg 1917.

Schmidt, Erich: *Heinrich Leopold Wagner. Goethes Jugendgenosse*. 2., völlig umgearbeitete Aufl. Jena 1879.

Schmidt, Erich: *Satirisches aus der Geniezeit*, in: *Archiv für Litteraturgeschichte* 9 (1880), 179–199.

Schmidt, Erich: *Wagner, Heinrich Leopold*, in: *ADB* 40 (1896), 502–506.

Annette Ripper

Vom Erkennen und Empfinden der menschlichen Seele

V: Johann Gottfried Herder

E: 1773–1778

D: Riga 1778

Mit seiner Abhandlung *Vom Erkennen und Empfinden der menschlichen Seele* schafft Herder die psychologischen und anthropologischen Grundlagen für den Subjektbegriff des SuD. Deutlicher als in seinen Schriften zuvor beschäftigt er sich gleichzeitig mit der Entwicklung genialischer Begabungen, reflektiert diese im Horizont eines zu verwirklichenden Menschheitsethos, weist aber auch auf die Einschränkungen hin, denen „große Genies“ in ihren jeweiligen „Partikularsphä-

ren“ unterworfen sind: „Ein Mensch, der sich nun durch alle Teile und Glieder, Nerven und Muskeln also innig und ganz fühlet, ein völliger, gesunder, in starker Wahrheit alles empfindende Mensch, hat offenbar die Anlage zum weisen und glücklichen Menschen. [...] Ein Mensch von vollständigen Trieben und Empfindungen wird also nie aus Schwachheit träge, Menschenfeindlich und grausam sein können. [...] Die meisten, die in den Tolhäusern liegen, sind Genies; nur sie sind die wenigsten: die meisten ihrer Brüder laufen frei umher.“ (Herder 1987. Bd. 2, 571 ff.)

Anlass zu seiner ausführlichen Charakterisierung des Genies ist die Preisaufgabe der Berliner Akademie für das Jahr 1773. In ihr wird die Frage aufgeworfen, wie sich Erkennen und Empfinden als Seelenkräfte, die ja im Aufklärungsdiskurs als Antagonisten angesehen werden, insbesondere im genialischen Menschen organisieren. H.s erster Entwurf, der den Titel *Uebers Erkennen und Empfinden in der Menschlichen Seele* trägt, wird 1774 eingereicht, von der Jury allerdings abgelehnt. Die Gründe für diese Entscheidung erklären sich schon aus H.s erstem Satz, mit dem er den aufgeklärten Leib-Seele-Dualismus als unhaltbar zurückweist: „*Erkennen und Empfinden* scheint für uns vermischte, zusammengesetzte Wesen in der Entfernung zweierlei; forschen wir aber näher, so läßt sich in unserm Zustande die Natur des Einen ohne die Natur des andern nicht völlig begreifen. Sie müssen also Vieles gemein haben, oder am Ende gar Einerlei sein.“ (Ebd., 545) Da man in Berlin insgesamt unzufrieden war mit den eingereichten Preisschriften, wird die Aufgabe 1775 noch einmal gestellt, und wiederum beteiligt sich H. mit einer Abhandlung. Für sie überarbeitet er den Vorjahresbeitrag und strukturiert ihn konsequenter nach den Akademievorgaben. Als auch dieser Versuch

erfolglos bleibt, begibt sich H. erst 1778 wieder an die Neufassung seiner psychologisch, geschichtstheoretisch und ästhetisch einflussreichen Studie. Sie erscheint im gleichen Jahr unter dem vollständigen Titel *Vom Erkennen und Empfinden der Menschlichen Seele. Bemerkungen und Träume*. Da die Genese aller drei Fassungen in den letzten Jahren ebenso umfassend untersucht wurde wie ihre argumentativen Unterschiede (vgl. Heinz 1994 u. 1996 sowie Johannsen 2004), beschäftigen sich die folgenden Ausführungen schwerpunktmäßig mit der ersten Fassung des Aufsatzes. Dafür mag sprechen, dass die Beschäftigung mit dem Genie in der Abhandlung des Jahres 1775 durch den Fokus auf den Genius der Menschheit abgelöst wird und H. in der schließlich veröffentlichten Version das „*Schenie*“ (ebd., 719) als Ausdruck eines nun ästhetisch legitimierten Aberglaubens an göttliche Heilsbringer karikiert.

Um in *Vom Erkennen* das moderne Subjekt als ästhetisches Sichgewahrwerden herauszuarbeiten, stellt H. die zentrale These auf, die „Psychologische Physiologie“ sei „der wichtigste Teil der Weltweisheit. Sie allein kann uns ins Heiligtum der Seele führen“. (Ebd., 563) Da es darum geht, den Grund alles Erkennens in der Leiblichkeit des Menschen und dessen je individueller Sinnestätigkeit zu verorten, heißt es einleitend: „Kein Erkennen ist ohne Empfindung, d.i. ohne Gefühl des Guten und Bösen, der Bejahung und Verneinung, des Vergnügens und Schmerzes [...]. Er [der Mensch] stellt sich das Weltall nur nach den Formeln vor, die ihm sein Körper zubrachte. Er empfindet nur im *beständigen Horizont* seines Körpers.“ (Ebd., 545 u. 564) Während Baumgarten (1714–1762) solche ‚leibhaftigen‘ Sensationen in der *Aesthetica* (1750/1758) noch Sinnen unterstellt hatte, die ihrerseits nur rationale Reizsignale an den

Geist weiterleiten, schaffen sie nach H. die Voraussetzungen für eine Seele, die „ihren Genuß an sich“ hat, das heißt: Nur im „Zustand“, in dem der Mensch sinnesästhetisch mit sich „beschäftigt“ ist, kommt er ‚zu sich‘, wird sich als empfindendes und erkennendes Subjekt gewahr. (Ebd., 545 f.) Erkenntnis ohne Empfindung, so notiert H. mit einem Seitenhieb auf den „mechanischen Philosoph“, sei demgegenüber „Ohnmacht“ oder „Tod“. (Ebd., 566 u. 545) Besser ergeht es dem Menschen, der sich als Subjekt erfährt, denn „wenn bei der Empfindung Tätigkeit sein soll, unsern Zustand zu ändern oder darin zu beharren“, erkennt er auch, dass er sich auf dem Wege zu „Fortdauer“, „Wachstum“ und „Selbsterkenntnis“ befindet. (Ebd., 546) Das auf Empfindung basierende Erkennen präfiguriert mithin das ästhetische Subjekt zugleich als ein handelndes, das den von außen einwirkenden Kräften mit Widerstand begegnet: „Wenn keine zwei Dinge in der Welt gleich sind, so sind gewiß auch keine zwei Seelen [...]. Wir leben immer in einer Welt, die wir uns selbst bilden.“ (Ebd., 565 f.) H. begründet diese Grundlegung des ästhetisch handelnden Subjekts unter Berufung auf Newton (1642–1727) und Empedokles (ca. 490–430 v. Chr.). Beide hatten alles Leben auf das Gesetz der Anziehung und Rückstoßung zurückgeführt. H. allerdings sieht den Menschen in einem „dynamischen Kräftefeld“, das von „widerstrebenden Bewegungen“ gekennzeichnet bleibt. (Johannsen 2004, 52)

Diese monistische Betrachtung des Menschen ist in der Forschung kontrovers diskutiert worden. So hat Kondylis angemerkt, zwar rehabilitiere H. die empirische Natur des Menschen, senke zugleich jedoch den „unerschütterlichen Glauben an die Norm“ in die „Tiefe des Sinnlichen“. (Kondylis 2002, 619) Allein diese kategoriale „Vergeistigung

der Materie“ vereitle die „Infragestellung der Idee vom Ganzen“. (Ebd., 622) Demgegenüber gelangt Irmscher zu dem Ergebnis, die „Übertragung der körperlichen Erfahrung des Menschen auf alle Phänomene der Wirklichkeit“ sei ein „Werk der Phantasie, ein heuristischer Entwurf“, ja sogar „Dichtung“. Angesichts solch mannigfaltiger Poetisierungen wäre zu fragen, warum H. an der Vorstellung festhält, Körper und Sinne blieben „ein Phänomen der physischen Welt“, mithin der an- und abstoßenden Wirklichkeit unterworfen. (Irmscher 2001, 36 ff.) Eine Antwort liefert H.s Adaption von Leibniz' (1646–1716) Monade. In *Vom Erkennen* wird sie mit einer „Menschenauster“ verglichen, der es an rückwirkender Kraft und Handlungsbereitschaft mangelt. Statt die „Fakta“ sinnlich und phantasiebegabt zu individualisieren, ‚zerfließe‘ sie willenlos „auf der Oberfläche“ der Dinge. (Herder 1987. Bd. 2, 566) Weitaus autarker reagiert die starke Seele auf die äußeren und inneren Wirkkräfte: „Die Empfindungen liefern der Seele rohe Materialien, Beute: sie prägt ihr Bild darauf nach ihrer Natur“ (ebd.). Intensiven Impressionen begegnet der Intellekt folglich ebenso energisch wie den eigenen Gefühlen, die sich im Umgang mit den Dingen einstellen – nur dass sich seine ‚räuberische‘ Weltaneignung im Geistigen vollzieht, gleichsam vom Willen getrieben, sich nicht als „das fremdeste Unding in der Welt“ zu erfahren. Andernfalls gliche der Mensch nach H. jenem „Stachelschweinadam“ der Materialisten oder dem monadischen „Avtomat“, die sich beide wehr- und erfolglos gegen die „ungleich weitern Kräfte“ der Natur zu behaupten versuchen. (Ebd., 569) Dass sich der zum geistigen ‚Kraftkerl‘ emanzipierende Mensch weder unter eine prästabilisierte Harmonie rettet noch in eine rein ästhetische Fiktion, veranschaulicht H. mit dem Bild des Zerschneidens jener „Nabel-

schnur“ (ebd., 567), welche die Seele zuvor an die mechanische Welt band. Im Anschluss an diese Autogenese vermag sich das Subjekt fortan für den „Zurücktritt auf sich, mit *Selbstgefühl*“ (ebd., 680) oder für das „*Hinwallen* aus sich, mit *Mitgefühl* und *Mitteilung*“ (ebd.) zu entscheiden: „Dies ist das Phänomenon der Menschlichen Freiheit, das am tiefsten in der willkürlichen Aufmerksamkeit liegt, eine Seite des Weltalls zu verfolgen oder davon zu abstrahieren, wenn sie uns nichts mehr brächte“ (ebd., 557).

Wie H. im Weiteren darlegt, bleibt das ästhetisch wahrnehmende und an der Welt handelnde Subjekt allerdings dem körperlichen Gesetz von Attraktion und Repulsion unterworfen. Als Tragik darf diese Invariable freilich nicht begriffen werden. Damit der Einzelne nicht zum Objekt äußerer Kräfte wird, muss er sie als Verpflichtung nehmen, den eigenen schöpferischen Wirkungsradius zu erweitern und sich zugleich zwischenmenschlich zu bewähren. Dieser schöpferische Umgang mit Mitmenschen, Dingwelt und dem eigenen Ich wirft das Subjekt gleichsam in die Menschheitsgeschichte, die in *Vom Erkennen* zunächst einmal analog zum Gesetz der An- und Abstoßung gedacht wird. Wie Heinz jedoch gezeigt hat, ersetzt H. für die höchste Form menschlichen Zusammenlebens die Begriffe ‚Attraktion‘ und ‚Repulsion‘ durch das Begriffspaar ‚Liebe‘ und ‚Selbst‘ (vgl. Heinz 1994, 165f.). Über beide heißt es in der Druckfassung der Studie: „Menschheit ist das edle Maß, nach dem wir erkennen und handeln: *Selbst-* und *Mitgefühl* also [...]. *Liebe* ist das edelste Erkennen, wie die edelste Empfindung [...]. Im Grad der Tiefe unsres Selbstgefühls liegt auch der Grad des Mitgefühls mit andern: denn nur uns selbst können wir in andre gleichsam hinein fühlen.“ (Herder 1987. Bd. 2, 693f.) Was H. mit dem philosophisch

einflussreichen Begriff ‚Selbstsorge‘ bezeichnet, entwickelt sich also zur vollkommensten Stufe ästhetischen Sichgewahrens, sobald das geliebte Gegenüber als Bedingungsgrund dieser nun zutiefst empfundenen und am deutlichsten erkannten Identität begriffen wird. Weshalb sich diese Komplementarität zur umfassenden Menschheitsliebe steigert, erklärt sich aus H.s Annahme, erst der zur Liebe geläuterte Mensch empfinde und erkenne das Recht des Anderen, mit je „verschiedenen Organen und Symbolen“ auf die Kräfte „des Weltalls“ einzuwirken. (Ebd., 568f.) Diese Liebe, an der es so vielen Protagonisten in der SuD-Dichtung mangelt, vermag es folglich, das notwendige Auseinandertreten sich stetig individuierender Subjekte zu transzendieren. Wie H. umgehend ergänzt, ist Liebe jedoch nicht mit dem völligen Aufgehen im Gegenüber zu verwechseln. In diesem Fall gliche der Liebende einem ‚innigen‘ Menschen, der alsbald nicht mehr in der Lage ist, aus sich herauszutreten und Mitgefühl aufzubringen. Damit Liebe sich also nicht in Selbstlosigkeit verliert, muss sie sich stets ihrer ‚Ich-Stärke‘ angesichts einer sich weiterhin anzueignenden Welt versichern.

Im Anschluss an diese Überlegungen zum Subjektsein wendet sich H. den Wesensmerkmalen zu, die das reiche und das tiefe Genie voneinander unterscheiden. An sie knüpft sich eine skizzenhaft entworfene Kulturgeschichte, mit der die historische Bedingtheit des Genies genauer herausgearbeitet wird. Einleitend befasst sich H. mit dem ‚tiefen‘ Genie. Seiner Anlage gemäß sei es „stark in seinem Ich, an Erkennen und am Empfinden“ (Herder 1987. Bd. 2, 571) – ein Typus des Genialischen, dem H. das Attribut der ‚Innigkeit‘ zuweist: „Er hat nur seine ihm ähnliche Situationen, auf denen er aber lange ruhet und seine Seele ihnen einzuverleiben

scheinet. Kommt also zum Erkennen: so erkennt er tief und innig; kommt zum Handeln, so wirkt er stark, aus dem Grunde der Seele.“ (Ebd.) Solch ein tiefes Genie ist nach H. selten und verkörpert zugleich ein „[h]ohes Ideal der Menschheit“ (ebd., 572), denn die „stärkste Seele hat auch zur stärksten Tugend Anlage“ (ebd., 575). Im Gegensatz dazu verfügt das ‚reiche‘ Genie an „*Lebhaftigkeit, Schnelle*“, mithin an „*Esprit*“ (ebd., 575). Über diesen ‚Ästheten‘ heißt es im Weiteren, seine „Triebe sind nicht Leidenschaft, sondern Phantasie“, seine „Taten mehr Flug, Anlage zum Handeln als Handeln“. Kurzum: Das reiche Genie charakterisiert sich durch ein gesteigertes Bedürfnis nach „*Ausbreitung*“. (Ebd., 575 f.) Bevor H. nun beide Genies den verschiedenen Epochen der Menschheitsgeschichte zuordnet, nimmt er noch die Defizite in den Blick, die weder das tiefe noch das reiche Genie zu kompensieren vermag. So mangelt es dem tiefen Genie an Welthaftigkeit, ständig droht es „Einer Empfindung“ zu erliegen. Demgegenüber fehlt es dem reichen Genie an subjektiver Substanz: „Leute dieser Gattung haben einen großen Kreis der Wirkung, sie wirken aber in jedem Punkt nicht viel.“ (Ebd., 576) Das tiefe Genie verkörpert folglich ein einflussreiches Selbstsein ohne kosmopolitische Perspektive, das reiche Genie hingegen eine Art ‚Allliebe‘, dessen Ich-Stärke sich am lebhaften Begehren nach dem Vielgestaltigen verzehrt.

Für die 1770er Jahre aufschlussreich ist nun H.s Behauptung, tiefe Genies hätten die erste Kulturepoche, nämlich das Zeitalter der Griechen, nachhaltig geprägt: „Die Ersten Genies, die das Menschengeschlecht bildeten, waren Alles, Dichter, Philosophen, Meßkünstler, Gesetzgeber, Musiker, Krieger; aber alles nur im Keime zu ihrer neu sich bildenden Gesellschaft d.i. sie waren vorzüglich große, tä-

tige und gute Menschen.“ (Herder 1987. Bd. 2, 577) Anders das reiche Genie: Umschreibt H. es mehrfach mit der Metapher des scharf hellen Lichtstrahls, so gehört es zum 18. Jh. Nachdem sich die europäischen Kulturen sozial und arbeitsteilig ausdifferenziert hätten, seien „theoretische und praktische Genies in allen Klassen und Arten“ entstanden. Weniger empfindungsbegabt als ihre Vorgänger akzeptierten sie keine moralische oder ästhetische „Grenze“; als Exzentriker wirkten sie freilich auch nur noch bedingt auf die „Halbdenker und Halbempfinder“. (Ebd., 578) H. erklärt sich diese eingeschränkte Geltungsmacht allerdings nicht nur aus der Beschränktheit weiterer Bevölkerungskreise. Seit aus „Täter[n]“ weniger tatkräftige „Heldensänger“ und aus „Helden“ spitzfindige „Redner“ wurden, fehle es auch den reichen Genies an Durchsetzungsvermögen und Zielstrebigkeit: „Was vorher Sensation war, war jetzt Sentiment, vor- und nachgeschmeckte Handlung.“ (Ebd.) In der Folge bringen reiche Genies nach H. abstrakte Theorien und Kunstwerke hervor, deren Bedeutung für Praxis und Leben überschaubar bleibt. Allenfalls mag ihnen der Gebildete entnehmen, warum aus „Wissenschaft [...]“ wieder Tat werden muß.“ (Ebd.)

Mit dem Hinweis, das reiche Genie vertraue auf eine ihm gemäße Schaffenskraft, nähert sich H. in *Vom Erkennen* abschließend zwar den zeitgenössischen Zuschreibungen des Originären und Regellosen. Indem er das 18. Jh. jedoch als eindimensionale Kultur schildert, in der die Künste als soziale Einflussgröße marginalisiert wurden, werden auch Zweifel an den Hoffnungen laut, die sich im SuD an den sozialen Auftrag der Künste knüpfen. Trotz solcher Einwände endet die Preisschrift mit einem Appell an die niemals gänzlich zu disziplinierende Natur des Menschen. Über diese „Unruhe (*uneasi-*

ness)“ (ebd., 579) führt H. unter neuerlicher Berufung auf Leibniz aus: „Die Natur ritzt uns immer mit diesen sanften Stacheln: wir sind ganz: der größte Teil von uns ist in der dunkeln Zukunft. Was wir erkannt und genossen haben ist der unendlich kleinste Teil gegen das, was noch auf uns wartet.“ (Ebd.) Um diesen Schritt zum „Genuß der Welt“ vorzubereiten, wird den reichen Genies des ausgehenden 18. Jh.s empfohlen, sich als ständig „entwickelnde, fortstrebende Geschöpfe“ zu akzeptieren. Die Bedürfnisse ihrer Gegenwart und Zeitgenossen im Blick, sollten sie in ihren Originalwerken auf eine „nie zu raubende“, weltverbundene „Glückseligkeit“ im Hier und Jetzt pochen. (Ebd., 579)

Werke

Herder, Johann Gottfried: Werke. 3 Bde. Hg. v. Wolfgang Proß. München u.a. 1987–2000. Bd. 2: Herder und die Anthropologie der Aufklärung. München u.a. 1987, 545–579 (*Übers Erkennen und Empfinden in der menschlichen Seele*); 664–723 (*Vom Erkennen und Empfinden der menschlichen Seele*).

Forschung

Adler, Hans: Die Prägnanz des Dunklen. Gnoseologie – Ästhetik – Geschichtsphilosophie bei Johann Gottfried Herder. Hamburg 1990.

Heinz, Marion: Sensualistischer Idealismus. Untersuchungen zur Erkenntnistheorie und Metaphysik des jungen Herder (1763–1778). Hamburg 1994.

Heinz, Marion: Grundzüge von Herders Psychologie. *Uebers Erkennen und Empfinden der Menschlichen Seele* (1774), in: Johann Gottfried Herder: Academic Disciplines and the Pursuit of Knowledge. Hg. v. Wulf Koepke. Columbia 1996, 137–151.

Irmischer, Hans Dietrich: Johann Gottfried Herder. Stuttgart 2001.

Johannsen, Jochen: Geschichte als Menschheitsbildung. J.G. Herders historische Anthropologie und die ausgeweitete Moderne. Witten 2004.

Kondylis, Panajotis: Die Aufklärung im Rahmen des neuzeitlichen Rationalismus. Hamburg 2002, bes. 615–636.

Maurer, Michael: Die Geschichtsphilosophie des jungen Herder in ihrem Verhältnis zur Aufklärung, in: Johann Gottfried Herder 1744–1803. Hg. v. Gerhard Sauder. Hamburg 1987, 141–155.

Stefan Greif

Von Deutscher Art und Kunst. Einige fliegende Blätter

Hg.: Johann Gottfried Herder

V: Johann Gottfried Herder, Johann Wolfgang Goethe, Paolo Frisi, Justus Möser

E: 1770–1773

D: Hamburg 1773

Die von Herder herausgegebene Aufsatzsammlung gilt als Programmschrift des SuD. Für diese Einschätzung spricht die genieästhetisch richtungsweisende Auswahl der Autoren und Beiträge. Den gleichen Anspruch erhebt aber bereits der vollständige Titel. Während der Zusatz, *Einige fliegende Blätter*, auf den transitorischen Charakter des Werkes hinweist, suggeriert das Adjektiv ‚deutsch‘ eine Perspektive, die im Folgenden eher kritisch eingenommen wird. So vergleicht H. die schöpferische Freiheit im *Briefwechsel über Ossian* (1773) und im *Shakespeare* (1773) zwar mit den Kräften der Natur. Doch will er diese „Götterkraft“ mit dem heimischen „Volks- und Vaterlandscharakter“ in Beziehung setzen, bleibt ihm nur zu konstatieren, die deutschen „Spruch- und Nationalliede“ seien bloß „fürs Papier gemacht, und todte Lettern Verse“ (Herder u.a. 1968, 76 u. 13). Zu einem ähnlichen Ergebnis gelangt Goethe in seiner berühmten Rede *Von deutscher Baukunst* (1772). Kann er dem Erbauer des Straßburger Münsters bewundernd zugestehen, seine „bildende Natur“ habe sich noch bis ins Prometheische gesteigert, so heißt

es über „deutsche Kunstgelehrte“, ihre „weiche Lehre neuerer Schönheitelei“ vereitle bis auf weiteres die „Seeligkeit der Götter“ auf Erden. (Ebd., 102 ff.) Die historischen Gründe für dieses hohle „Wortgeprahle über bildende Kunst“ (ebd., 101) liefert Möasers Beitrag *Deutsche Geschichte*. Vergleicht er das Mittelalter als Epoche einer freiheitlichen Gesellschaftsordnung mit der „Territorialhoheit“ und dem „Despotismus“ seiner Gegenwart, kommt auch Möser zu dem Schluss, die „wahren Bestandtheile der Nation“ seien „Partheyen“ gewichen, die „bloß ihren Heerd und ihr Vaterland“ verteidigen wollen. (Ebd., 125 f.) Mit dem ‚Deutschen‘, dies wird noch ausführlicher zu begründen sein, lässt sich im letzten Drittel des 18. Jh.s folglich wenig Staat machen. Im Gegenteil: Wer sich als Leser 1773 den Berechnungen des renommierten italienischen Mathematikers Paolo Frisi (1728–1784) anschloss, einem Mitglied mehrerer bedeutender europäischer Akademien, musste zur Kenntnis nehmen, dass ‚deutsche‘ Kathedralen wie der Mailänder Dom oder das Straßburger Münster aufgrund zahlloser „Risse und Spalten“ im Mauerwerk jederzeit einstürzen konnten. Folgt man Frisis *Versuch über die Gotische Baukunst*, drohte sich also das Bestreben der „deutschen Baukünstler“, sich „gegen das dreyzehnte Jahrhundert“ aller architektonischen „Freyheiten der Gothen und Saracenen“ zu bedienen, bitterlich zu rächen. (Ebd., 116 u. 108)

Dass *Von Deutscher Art und Kunst* ins Chauvinistische verzerrt werden konnte, dafür haben erst Literaturwissenschaftler des ausgehenden 19. Jh.s gesorgt. In Rudolf Hayms H.-Biographie findet sich beispielsweise die Behauptung, 1770 hätten sich H. und Goethe in Straßburg zunächst „an der französischen Literatur [...] übernommen“, seien alsbald aber wieder als „national Deut-

sche“ aufgetreten, um „sich etwas auf deutsche Derbheit und Natürlichkeit zu gute“ zu tun. (Haym 1954. Bd. 1, 442 f.) Wie ungenau diese Einschätzung H.s und Goethes Selbstwahrnehmung im Elsass erfasst, veranschaulicht ihr wesentlich differenzierterer Gebrauch des Wortes ‚deutsch‘. So spricht H. von den Jugendschriften bis zur *Adrastea* (1801–1803) vom ‚Deutschen‘, wenn er über das rohe Verhalten seiner Landsleute klagt. Und in Goethes *Faust* (1808) klärt Mephistopheles den deutschen Baccalaureus darüber auf: „Du weißt wohl nicht, mein Freund, wie grob du bist.“ (Goethe 1993. Bd. 3, 207) Solche Skrupel sind mitzulesen, wenn sich H. in *Von Deutscher Art und Kunst* dem „größten Dramatisten in Norden“, William Shakespeare (1564–1616), zuwendet und dessen Werke nicht nur als genialische Leistung, sondern darüber hinaus als Vorgriff auf die britische Demokratie würdigt. Heißt es daher, „uns Deutschen“ sei ein ähnlich urbaner Einfluss auf die Menschheitsgeschichte zu wünschen, so lässt H. das ‚Vaterländische‘ zugunsten eines transnationalen Kulturbegriffs hinter sich. (Herder u. a. 1968, 65 ff.)

Ganz in diesem Sinne wird in der Aufsatzsammlung auch das ‚Nordische‘ ästhetisch propagiert und umgehend aus nachbarlicher Perspektive relativiert. Während H. darunter eine geographische Grenze zwischen dem „Enthusiasmus“ germanischer „Wilder“ und jener „idealen Weltgegend“ der antiken Griechen versteht (ebd., 17 f.), billigt Frisi den römischen Baumeistern zu, aus der „Einfalt“ und „Geometrie“ gelernt und sie gleichzeitig für das eigene Geschmacksempfinden fruchtbar gemacht zu haben (ebd., 107). Mit dieser komplementären Aneignung der „Alten“ seitens der Römer skizziert Frisi bereits 1766 ein ästhetisches Kulturmodell, das H., und Goethe später mit der Forderung, „von andern

Nationen ein Fremdes herbei [zu] holen“, in Richtung eines historisch differenzierenden Bruchs mit dem Nachahmungspostulat weiterentwickeln. (Ebd., 70) Erst die synoptische Lektüre aller Artikel entkräftet denn auch den in der Forschung erhobenen Verdacht, in *Von Deutscher Art und Kunst* diskreditiere man auf unangemessene Weise die französischen Geschmacksurteile des 18. Jh.s. Zwar lässt sich nicht leugnen, dass vor allem H. und Goethe die „völlig gräcisirende“ (ebd., 71) Manier ihres Nachbarlands verspotten. Gezielt hinterfragt wird indes ein aufgeklärter Rationalismus und Materialismus, der die Franzosen im 18. Jh. dazu verführt haben soll, sich als „Athenienser“ von der „Natur“ und „Weltverfaßung“ ihrer „Sitten“ abbringen zu lassen. Die europäisch wegweisenden Theaterleistungen eines „*Corneille, Racine und Voltaire*“ bleiben von solchen Einwänden ausgespart. Über sie heißt es explizit: „Über das geht nichts!“ (Ebd., 70 f.) An diesem wiederum transnationalen Bekenntnis orientiert sich der Aufruf, die ‚nordischen‘ Zeitgenossen – darunter Balten, Skandinavier und Schotten – sollten sich auf ihre kulturelle und ästhetische Freiheit vom Regelzwang besinnen, dabei aber im Blick behalten, dass ein ‚Nachäffen‘ in den Künsten „alle Verehrer *Voltaire*s und der Franzosen“ (ebd., 503 f.) brüskiert. In *Von Deutscher Art und Kunst* wird folglich nicht in einseitigen Polaritäten argumentiert. Gemäß einem komplementären Verständnis von Fremdheit, das allen ästhetischen Forderungen vorangeht, wird vielmehr jedes Beharren auf „Schulexercitien“ als Boykott einer kulturell „selbständigen Erfindung“ desavouiert. (Ebd., 36 u. 102) Und weil man damit anderen Nationen die Chance nimmt, ihre eigene Beschränktheit mit Hilfe des Fremden zu überwinden, lehnen die vier Beiträge auch das französische Kopieren wenig

originär reflektierter Schönheitsideale der Antike ab. Wie H. explizit ergänzt, muss an seine Stelle im Dienste des kulturellen Austauschs „Sicherheit des Gedankens und des Ausdrucks: mithin die wahre Lebhaftigkeit und Wahrheit und Andringlichkeit“ (ebd., 474) treten. Chauvinisten erschließt sich dieser keineswegs nur emphatische Appell an die Kunst als „stürmendste, sicherste Tochter der Menschlichen Seele“ (ebd., 36) nicht.

Trotz einiger Pannen und Versehen ist die Entstehungsgeschichte der Aufsatzsammlung rasch zusammengefasst. Während seines Aufenthalts in Hamburg im Februar und März 1770 verspricht H. dem Übersetzer und Verleger Johann Joachim Christoph Bode (1731–1793) verschiedene Beiträge für die von Heinrich Wilhelm von Gerstenberg herausgegebenen *Briefe über Merkwürdigkeiten der Literatur* (1766/1767–1770). In den ersten Bänden dieser unter dem Namen *Schleswigsche Literaturbriefe* bekannt gewordenen Zeitschrift waren bereits Artikel zu Shakespeare, Young (1683–1765), Ossian und der *Edda* erschienen. Angetan von Gerstenbergs souveräner Kritik am Regelkonformismus der Berliner Aufklärer, findet H. allerdings erst in Bückeburg wieder Zeit, sich intensiver mit dem *Briefwechsel über Ossian* und dem *Shakespear*-Aufsatz zu beschäftigen. Da inzwischen der erste Fortsetzungsband der *Briefe* erschienen war, sagt er die Fertigstellung seiner Beiträge für die erste Hälfte des Jahres 1772 zu. Als dieser zweite Folgeband nicht zustande kommt, druckt Bode die Ossian-Studie 1773 ohne Rücksprache mit dem Autor. Wie H. in einem Brief an seinen Rigaer Verleger Hartknoch schreibt, bemüht er sich umgehend um eine autorisierte Neuausgabe, und dürfte zumindest bei Goethe und Möser den Abdruck der genannten Aufsätze erbeten haben. Die weitere Entstehungsgeschichte der Anthologie

ist nicht bekannt. Im Mai 1773 erscheint sie in einer so jämmerlichen Aufmachung, dass H. zukünftig nur noch von ‚allotriis‘ spricht.

Wie bereits der Titel *Auszug aus einem Briefwechsel über Ossian und die Lieder alter Völker* erkennen lässt, bietet H. seinen Lesern keine argumentativ und formal geschlossene Abhandlung. Stattdessen sollen Auslassungsstriche, Anakoluthe, eine sprunghafte Gedankenführung und die überhaupt fragmentarische Darbietung den Eindruck des rasch Skizzierten, aus übervollem ‚Andrange‘ eruptiv Hingeschriebenen erwecken. Solch eine von H. zuvor schon verschiedentlich erprobte Präsentationsform fügt sich zum aus regelpoetischer Sicht bedenklichen Inhalt. Gänzlich konträr zur Überschrift steht die inhaltliche Gewichtung der Ausführungen. Während sich H. nur bruchstückhaft über den gälischen Barden äußert, rückt er Lieder Shakespeares sowie nordische Oden, zwei peruianische Gedichte sowie alttestamentliche Psalmen in den Mittelpunkt seiner Überlegungen. Im Rückgriff auf Thomas S. Kuhn ließe sich demgemäß behaupten, Ossian diene H. im *Briefwechsel* folglich als disziplinäre Matrix, mit der er sich vom ‚normalen Wissenschaftsbetrieb‘ abgrenzt (vgl. Kuhn 1996). Mit dieser Referenz auf eine europaweite Ossian-Begeisterung wird der Behauptung, der deutsche Literaturbetrieb enthalte dem Lesepublikum die „*Lieder des Volks*“ (Herder u. a. 1968, 8) vor, gebührender Nachdruck verliehen.

Anlass zur Niederschrift des *Briefwechsels* sind denn auch nicht Ossians vermeintlich wiederentdeckte und 1760 von James Macpherson (1736–1796) in den *Fragments of Ancient Poetry* veröffentlichte Bardengesänge, sondern Michael Denis’ (1729–1800) hexametrische Übertragung, die 1768/1769 in Wien unter dem Titel *Die Gedichte Ossians, eines alten celtischen Dichters, aus dem Eng-*

lischen übersetzt erscheinen. Diese gräzisierende Domestizierung ist H. Beweis für die ‚Halsstarrigkeit‘ einer Kultur, die vor lauter „Harmonie der Seele“ kein Gespür mehr hat für die „kurz, stark männlich, abgebrochenen“ Gesänge Ossians. „Trotz alles Fleisses und Geschmacks“ sei der übersetzte Ossian daher „nicht der wahre Oßian mehr [...] [...] Hexameter bei Oßian? freilich auch hinc illae lacrimae!“ (Ebd., 7f.) Im Anschluss an diese kritischen Vorbehalte leitet H. zu seiner Poetik des Volkslieds über: „Wißen Sie also, daß je wilder, d.i. je lebendiger, je freiwürkender ein Volk ist, (denn mehr heißt dies Wort doch nicht!) desto wilder, d.i. desto lebendiger, freier, sinnlicher, lyrisch handelnder müßen auch, wenn es Lieder hat, seine Lieder seyn! Je entfernter von künstlicher, wissenschaftlicher Denkart, Sprache und Letternart das Volk ist: desto weniger müßen auch seine Lieder fürs Papier gemacht [...] sein: vom Lyrischen, vom Lebendigen und gleichsam Tanzmäßigem des Gesangs, von lebendiger Gegenwart der Bilder, vom Zusammenhange und gleichsam Nothdrange des Inhalts“ (ebd., 12f.). In der Forschung sind diese berühmten Zeilen als Plädoyer für eine „anthropologische Grundverfassung“ (FA 3, 880) gedeutet worden, und tatsächlich nimmt H. an, eine noch nicht vernunftgedrillte Poesie hätte sich durch inhaltliche „Sprünge und kühne Würfe“ (Herder u. a. 1968, 39) ausgezeichnet, um das Publikum zu einem so spontanen wie geistig kompensierenden Mitvollzug anzuregen. Doch solch eine ‚dithyrambische‘ Urpoesie steigerte sich, wie H. bereits 1764/1765 in den *Fragmenten einer Abhandlung über die Ode* notiert, über die „3 Enden des Gefühls“ hinaus bis zur „Raserei“. Diese „Affektbegeisterung“ am „Unartikulierten“ hätten Volkslieder dagegen hinter sich gelassen. Statt sich an der ursprünglichen „Naturempfindlich-

keit“ zu versuchen, melde sich in ihnen bereits „die poetische Vernunft durch das Urteil von Güte und Schönheit“ zu Wort. (FA 1, 67 f.)

Um nun das Missverständnis zu entkräften, er verwende sich für eine trivialromantizistische Nachahmung alter Liedtraditionen, gebraucht H. den Begriff ‚Volkslied‘ im *Briefwechsel über Ossian* nicht im Sinne einer Gattungsscharakteristik, die das „Individuelle jedes Stücks“ (Herder u. a. 1968, 82) übersehen lässt. Stattdessen bietet er seinen Lesern eine Lektion in Sachen komplementärer Kunstbetrachtung. Analog zu seinen erkenntnistheoretischen Ausführungen über das Sein als Kraft, mit der er sich ausführlich in *Uebers Erkennen und Empfinden in der Menschlichen Seele* (1774) befasst, nähert er sich Volksliedern wie einer ästhetischen Dynamis, auf die der Interpret an- und abstoßend reagiert. Im Zuge dieser ‚weitstrahlsinnigen‘ Beschäftigung entsteht ein „*Metaschematismus* tönender *Gedankenbilder*“, an dem sich zunächst einmal das ästhetische Selbstbewusstsein des modernen Interpreten als „fortwirkende Kraft“ bemessen soll. (Heinz 1997, 105) Nicht am Urpoetischen oder Volkhaften versichert sich H. folglich seiner verlebendigenden Eigenständigkeit, sondern am subjektsteigernden Wechsel von Attraktion und ästhetischer Repulsion. Die nationale Herkunft der jeweiligen Kunstwerke oder Lieder ist dabei insofern zweitrangig, als ihr ästhetischer ‚Widerstand‘ gegen jede exotistische Aneignung über die Möglichkeiten hermeneutischen Sich-gewahrwerdens entscheidet. Mit dieser Doppelperspektive auf die Herkunft der „alten ungekünstelten Lieder“ und eine konsequent distanzschaffende, gegenwartsbezogene Rezeptionsleistung präzisiert H. im *Briefwechsel* deutlicher als zuvor, warum er in Ossians „historischen Lobgesängen auf die Väter“ keine „sonderbaren Phänomene“ sucht, die

der „Macht der Zeit und den Veränderungen der Jahrhunderte trotzen“. (Herder u. a. 1968, 12–15) Was er im *Briefwechsel* als Volkspoesie oder Volkslied vorstellt, legitimiert sich über die historische Situierung des kulturell vermittelten Bewusstseins. Erst auf dieser Basis kann das Nachahmen als Dezentrierung des Schöpferischen durchschaut und der eigene Blick wieder „ohne transcendente Weisheit und Moral“ (ebd., 47) auf mögliche Themen und Ausdrucksformen zeitgenössischer Literatur gelenkt werden.

Für die im *Briefwechsel* angeführten Liedbeispiele erhellt sich daraus, dass sie noch nicht ihre emphatische Lebendigkeit zurück-erhalten, wohl aber an inspirierender Gegenwart gewonnen haben. Sie gleichen einem mythopoetischen Verständigungshorizont, der sich peripher zur normierenden Selbstbeschreibung des eigenen Kulturraums stellt. Zu dieser auch historischen Positionierung dem Volkslied gegenüber fügt sich H.s Plädoyer für eine Literatur der Moderne, die sich über eine rückwärtsgewandte Zivilisationskritik im Stile Rousseaus hinaus weiß (vgl. Irmischer 2001, 176). Über dieses Telos einer erst in kultureller Diversität vereinten Menschheit heißt es: „Das Menschliche Geschlecht ist zu einem Fortgange von Szenen, von Bildung, von Sitten bestimmt: wehe dem Menschen, dem die Scene mißfällt, in der er auftreten, handeln und sich verleben soll! [...] Wenn alle mit zum Ganzen des fortgehenden Schauspiels gehören: so zeigt sich in jeder eine neue, sehr merkwürdige Seite der Menschheit“ (Herder u. a. 1968, 17).

Je nach volkspoetischem Alter weisen die Lieder, mit denen sich H. im *Briefwechsel* beschäftigt, erhebliche Unterschiede auf. So arbeitet er am Beispiel von Ossians Bardengesängen heraus, als Nukleus enthielten sie das spätere Wissens- und Erkenntnisspektrum

der schottischen Kultur. Jüngere Volkspoesie mischt demgegenüber literarische Themen und Stile und beschäftigt sich mittels anschaulicher Bilder mit einer Wirklichkeit, die von immer zahlreicheren Kontingenzerfahrungen geprägt ist. Wie sich Volkslieder kritisch in die ‚vaterländischen‘ Debatten des 18. Jh.s einbringen, veranschaulicht H. exemplarisch an Romanzen von Gleim (1719–1803) und an Goethes im Elsass entdecktes Lied über das *Heidenröslein* (E: 1771). An solchen Beispielen lobt er, sie variierten keine heimischen „Neigungen und Geschichtstraditionen“, sondern konfrontierten die „Simplizität von Vaterlandssitten“ mit dem „Vielfachen“ kultureller „Lebensarten“. (Ebd., 76) Ob die von H. gesammelten und später herausgegebenen *Volkslieder* (1778/1779) diesen Anspruch im Einzelnen erfüllen, sei dahingestellt. Die Anthologie selbst ist mit ihrer gattungssprengenden und nationale Grenzen ignorierenden Sammlungskonzeption jedenfalls dazu angehalten, exkludierende Fremdeheitsstereotype außer Kraft zu setzen.

Thematisch und methodisch schließt sich H.s Aufsatz *Shakespear* den Überlegungen zur Volkspoesie an. Warum er Shakespeare darüber hinaus als Genie würdigt, wird gleich eingangs mit einem „ungeheuren Bild“ verdeutlicht: „Hoch auf einem Felsengipfel sitzend [...] sein Haupt in den Strahlen des Himmels!“ so ist bei *Shakespear*! (Ebd., 65) Wenig später heißt es dann, der britische Bühnendichter habe mit der „Urkraft seines Berufs“ eine „Welt Dramatischer Geschichten“ entworfen, in der sich „Narren und König zu dem herrlichen Ganzen“ fügen. (Ebd., 76 f. u. 80) Auf die stringente Abfolge seines Bühnengeschehens verzichtend, setzten sich Shakespeares Dramen ferner aus lose verbundenen Haupt- und Nebenhandlungen zusammen, die einen tiefen Einblick in

„den *Menschengeist*“ (ebd., 79) gewähren. Britisches Kontur erhielten seine Bühnenwerke, wenn Shakespeare die Tradition einheimischer „Staats- und Marionettenspiele“ (ebd., 76) adaptierte oder Gesangseinlagen berücksichtige, die H. zufolge auf alte volkstümliche Lieder zurückgingen. Worin sich Shakespeare kulturgeschichtlich von Dichtern wie Ossian unterscheidet, ist die selbstständigere Behandlung des Volkspoetischen. In der Forschung ist es bislang Konsens, dass sich H. für diese These auf Shaftesburys (1671–1713) berühmte Formulierung beruft, der Mensch sei ein ‚second Maker under Jove‘ (vgl. Shaftesbury 1999, 93). Als „Schöpfergeist“ wählt Shakespeare aus der „Fülle der äussern Umstände“ jedoch nicht nur menschliche Handlungsweisen aus, um ihnen mit Blick auf ein zu erziehendes Publikum „*Haltung, Dauer, Existenz*“ zu verleihen. Noch im „Disparatsten“ gebe er vielmehr „Auge und Gesichtspunkt, so groß und tief zu sehen!“ (Herder u. a. 1968, 77 f. u. 80 f.) – eine Freisetzung der Zuschauer, die in Shaftesburys moralischer Geschmackslehre so nicht angedacht ist. Für diese Einschätzung spricht nach H. auch die Infragestellung der politischen Verhältnisse des 16. und frühen 17. Jh.s. Bringe er Potentaten auf die Bühne, die sich wie Kleinkinder gebärden, oder lasse er Schwätzer über „*locos communes*“ dozieren, „die auf hundert Fälle angewandt, auf alle und keinen recht passen“, so setze Shakespeare zwar nicht den feudalen Herrschaftsdiskurs außer Kraft. Indem er beim Publikum jedoch für eine „Philosophie der Menschenseelen“ wirbt, mithin „*Historie*“ nicht länger aus der Perspektive der landestypischen „*Ritternatur*“ betreibt, entbinde er die Zuschauer von der unkritischen Kommentierung jener „*Florilegii*“, mit denen man das Volk bislang auf Angst und Aberglaube gedrillt habe. (Ebd., 88 ff.)

Um dieses „edle Deutsche Wirken“ auf unser „so weit abgearbeitetes Vaterland“ auch volkspoetisch begründen zu können, vergleicht H. die dramen- und kulturhistorischen Leistungen Shakespeares' mit denen des Sophokles (vgl. ebd., 90). Dabei verortet der Nachweis, Sophokles' Tragödien hätten sich „gleichsam aus Einem Auftritt, aus den Impromptus des Dithyramben, des mimischen Tanzes“ (ebd., 67) entwickelt, den antiken Autor am Übergang von der ältesten Kunstphase zur Volkspoese. Eingedenk des Klimas in Griechenland und der sich aus solchen Lebensbedingungen entwickelnden Sittlichkeit erklärt H. die Einhaltung der drei Einheiten, den Einsatz des Chores sowie die Gestaltung mythischer Charaktere aus der sich mit Sophokles ankündigenden „Heldenzeit“ (ebd., 70). Angesichts dieser prototypischen Dramenkonzeption sei Aristoteles in seiner *Poetik* (335 v. Chr.) gar nicht umhingekommen, die von Sophokles eingeführten Bühnenvorgaben als natürlich und stilbildend auszuweisen. Wie H. ergänzt, sei es jedoch nicht das Anliegen des Philosophen gewesen, diese „sogenannten Theaterregeln“ als zeitlose Norm festzuschreiben und damit bereits einer lächerlichen „Puppe des Griechischen Theaters“ das Wort zu reden: „O wenn Aristoteles wieder auflebte, und den falschen, widersinnigen Gebrauch seiner Regeln bei Drama's ganz andrer Art sähe!“ (Ebd., 70f.) Mit dem Argument, genialische Dichtung präge entscheidend die Volksbildung, wendet sich H. schließlich den bereits erwähnten Liedern und Stegreifeinlagen bei Shakespeare zu. Als Reminiszenz an die ältere Aufführungspraxis der Wanderbühnen seien solche „Zauberstücke und Divertissements“ (ebd., 84) für das damalige Publikum attraktiver gewesen als eine um hohen Ernst bemühte Bühnenhandlung. Was Shakespeare

in H.s Diktion freilich von Sophokles unterscheidet, ist der Verzicht auf die Motivation des Heldenschicksals durch den Götterwillen. Kaum ein zeitgenössischer Zuschauer des Briten werde sich daher mit Dramenfiguren identifiziert haben, die bei Sophokles noch im „*traurigen Ende*“ (ebd., 80) ihre soziale Vorzugsstellung behauptet hätten, hier aber ohne jenseitigen Beistand menschliche Schwächen offenbaren.

Der Vergleich beider Autoren gipfelt in der Würdigung, sie hätten jedem ihrer Stücke zu „individueller Bestandtheit“ verholfen. Frei von allem Regelkonformismus glichen sie Brüdern, die zwar dem ersten „Anschein nach so unähnlich“, im „Innern“ aber insofern vergleichbar wären, als beide das „Ur-kundliche“ ihrer Sujets, mithin das „Wahre“ in ein „Schöpferisches“ steigerten, das im Rezipienten dynamisch ‚Widerstand‘ erzeuge. (Ebd., 84) Genieästhetisch erläutert H. diese Gemeinsamkeit im Rückgriff auf den 16. und 17. Lehrsatz aus Spinozas (1632–1677) *Ethik* (1677). In ihm geht es zunächst um die Annahme, Gott sei die bewirkende Ursache aller Dinge, die dann Objekte des unendlichen Verstands des Menschen werden können (vgl. Spinoza 1976. Bd. 1, § 16). Im Anschluss daran führt Spinoza den Nachweis, Gott handle ausschließlich nach eigenen Gesetzen (vgl. ebd., § 17). Auf den Bühnenillusionismus der beiden genialischen Dichter übertragen führt H. demgemäß aus: „So sieht man, die ganze Welt ist zu diesem grossen Geiste allein Körper: alle Auftritte der Natur an diesem Körper Glieder, wie alle Charaktere und Denkart zu diesem Geiste Züge – und das Ganze mag jener Riesengott des Spinoza *Pan! Universum!* heißen. Sophokles blieb der Natur treu, da er Eine Handlung Eines Ortes und Einer Zeit bearbeitete: *Shakespeare* konnt ihr allein treu bleiben, da er seine Weltbegebenheit und

Menschenschicksal durch alle die Örter und Zeiten wälzte, wo sie – nun, wo sie geschehen“. (Herder u. a. 1968, 84) In einer der beiden Frühfassungen des *Shakespear* wendet H. diese beiden Lehrsätze ins Säkulare und erinnert die Dichter des 18. Jh.s daran, seit Shakespeare sollte kein Zuschauer mehr aus dem Dargestellten „die widerwärtigsten Moralen abziehen“ (FA 2, 531) müssen.

Zwischen der Kunst der ‚Wilden‘ und der ‚heiligen‘ Genialität Erwin von Steinbachs (um 1244–1318) unterscheidend, knüpft Goethe in seiner berühmten Rede an die Annahme H.s an, eine noch frühe Kunstproduktion verdanke sich einer so starken wie spontanen Empfindung (vgl. Herder u. a. 1968, 102). Demgegenüber wüssten genialische Naturen späterer Epochen ihre „Existenz gesichert“ (ebd.). Ferner lebten sie von der Notwendigkeit entlastet, für ihren täglichen Unterhalt sorgen zu müssen. Solchermaßen abgesichert, schaffen sie Goethe zufolge mit sicherem Blick für die Wirkung des Ganzen und sämtlicher Details ein Kunstwerk für den „Menschengenuß“ (ebd., 104). Aus dieser privilegierten Stellung des Genies erklärt sich der Ich-Erzähler schließlich auch die außerordentliche Wirkung des Straßburger Münsters. Heißt es zunächst noch, nicht „gescheider als ein Volk, das die ganze fremde Welt barbarisch nennt“, habe ihm „alles *ghotisch* [geheißten], was nicht in mein System paßte, von dem gedrechselten bunten Puppen- und Bilderwerk an“ bis zum „abenteuerlichen Schnörkel“, so muss er sich schon beim ersten Anblick des Bauwerks gestehen: „Mit welcher unerwarteten Empfindung überraschte mich der Anblick, als ich davortrat! Ein ganzer, großer Eindruck füllte meine Seele, den, weil er aus tausend harmonirenden Einzelheiten bestand, ich wohl schmecken und genießen, keineswegs aber erkennen und erklären konnte.“ (Ebd., 99)

In der Forschung ist auf die neoklassizistische Beschreibung des Straßburger Münsters im Stile Winckelmanns hingewiesen worden, ebenso auf die hymnische Betonung des Erhabenen. Mit guten Gründen ist demgegenüber die Etikettierung der Gotik als deutsche Baukunst in den Hintergrund getreten (vgl. Nachwort, in: Herder u. a. 1968, 163 ff.). Wird die soziale Misere der Künstler des 18. Jh.s, die als doktrinär empfundene Geschmackskultur der Franzosen sowie der kunsthistorische Unverstand beklagt, mit dem man sich hierzulande dem „Riesengeist unsrer ältern Brüder“ (Herder u. a. 1968, 99) verweigert, so reißt die 1772 zunächst anonym als Flugblatt veröffentlichte Rede dennoch einen deutschen Referenzhorizont auf. Übersehen werden sollte freilich nicht, wie Goethe die ästhetische Unbedarftheit seiner Landsleute mittels verschiedener Sterblichkeitsmetaphern hintertreibt. So muss sich der Erzähler gestehen, sein eigenes Lebensschiff steure „wahrscheinlicher dem Tod als dem Gewinnst entgegen“ (ebd., 95 f.). Solch einem Abgesang auf die unschöne Gegenwart kontrastiert das Schlusstableau, mit dem alle „trefflichen“ Zeitgenossen aufgefordert werden, „höchster Schönheit“ nicht länger mit Regeln und Seligkeitsdünkeln zu begegnen. Mit dem Hinweis, der als „Knabe“ angesprochene Genius habe anderes zu leisten, als zwischen „Göttern und Menschen“ zu vermitteln, verabschiedet der Erzähler schließlich die griechische Mythologie vom „mannigfaltigen Schauplatz“ der Kunst. Mit der christlichen hatte er bereits zuvor abgerechnet, als er sich dagegen entschied, den sakralen Innenraum des Münsters zu beschreiben. Diese keineswegs nationale, sondern grundsätzlich alles Kunstfeindliche in Frage stellende Apotheose des Genies ist mitzulesen, wenn der Erzähler die Forderung aufstellt, „mehr als Prometheus“ habe

der Genius „die Seeligkeit der Götter auf die Erde“ zu holen und dafür „auf keinen fremden Flügeln“ emporzusteigen. (Ebd., 103 f.) Zu dieser Säkularisierung der Kunst fügt sich jenes bukolische Bild der Bauern und Winzer, welche für die Grundlagen aller „Freude des Lebens“ (ebd., 104) sorgen. Ähnlich wie Möser schließt Goethe damit alle adligen Mäzene und „unsre bürgerlichen Edelleute“ von der Zukunft „irdischer Schönheit“ aus. (Ebd., 104 u. 99)

In Paolo Frisis bereits 1766 in Livorno erschienener Studie meldet sich einer jener „Nachbarn“ zu Wort, die Werke wie das Straßburger Münster missverstehen, wenn sie es „mit dem unverständnen Worte *gotisch*“ verkleinern. (Ebd., 101) In der Summe handelt es sich um eine fachwissenschaftliche Abhandlung, in welcher sich der italienische Mathematiker über bauphysikalische Detailfragen auslässt und dafür auf berühmte Architekturtheoretiker wie Vitruv, Vasari und Blondel beruft. Unter dem Beistand dieser Autoritäten lehnt Frisi alle „krummen Linien“ mit dem Argument ab, sie widersprächen der Geometrie und der „Pracht“ und „Einfalt“ antiker Gebäude. (Ebd., 107 f.) Als gotisch werden schließlich jene Kathedralen des In- und Auslandes bezeichnet, die mit ihren „kleinen wunderlichen Verzierungen, den hohen Gewölben, den widersinnigen Säulenköpfen“ und „spitzigen Bögen“ alle wissenschaftlich bewährten Baugesetze unterlaufen. (Ebd., 108) Solche Einwände werden im Aufsatz fast durchgängig technisch begründet, unter anderem macht Frisi geltend, römische Bauten hätten im Kriegsfall einem Bombenhagel länger als gotische Gebäude standgehalten. Dass Frisi trotz aller Vorbehalte der „gothischen Bizarrerie“ gegenüber die in der zweiten Hälfte des 18. Jh.s einsetzende Aufwertung der Baukunst mitvollzieht, lässt sich an

Passagen aufzeigen, in denen er die moderne Doppelperspektive auf Häuser oder Kirchen bemüht. Nicht mehr allein auf Funktionalität pochend, rät Frisi den Architekten, „Schönheit“ auch in Zukunft mit „der Stärke und Festigkeit der Gebäude“ in Übereinklang zu bringen. (Ebd., 121 u. 110)

Beim Schlussbeitrag *Deutsche Geschichte* handelt es sich ursprünglich um die Einleitung von Möser 1768 erschienener *Osnabrückischen Geschichte*, die H. allerdings nur in Auszügen übernimmt. In ihr stellt der Staatsmann und Geheime Justizrat die Forderung auf, nur auf der Basis einer genossenschaftlichen Selbstverwaltung der Bauern und Bürger lasse sich ein Rechtssystem verwirklichen, das gemeinsame Wert- und Moralvorstellungen befördere. Den Beweis für diese These, die sich unausgesprochen gegen den in ständischen Privilegien befangenen Adel richtet, will Möser mit einer Untersuchung des Nationalcharakters der Deutschen „unter allen Veränderungen“ durch „Engen und Krümmungen“ der Geschichte erbringen. Dass Möser damit eine Geschichte aus der Perspektive der Beherrschten vorlegt, ist angesichts der Erwartungen, die seinerzeit an den „Historienmahler“ gestellt werden, so unerhört wie wegweisend. (Ebd., 125 f.) Von der Zeit Karls des Großen (747–814) bis Luther (1483–1546) werden vier ‚Perioden‘ unterschieden, in denen sich die Lebensordnung schrittweise durchsetzte. Mit der Partikularisierung der deutschen Territorien sieht Möser zudem das Bewusstsein einer Nationalehre, „oder nach unser Art zu reden der Freyheit“, schwinden. (Ebd., 135) Endet der Überblick über die deutsche Geschichte mit dem Westfälischen Frieden, so bleiben die philosophischen oder wissenschaftlichen Leistungen des 18. Jh.s explizit ausgespart. Warnend genug liest sich Möser 1768 Schlussgedanke: „Die Eigenliebe

opfert Ehre und Eigenthum für ihre Rechtshabung auf.“ (Ebd., 137) Liest man diesen Einwand als Ausblick auf die arbeitsteiligen und wissenschaftlichen Ausdifferenzierungen, die das 18. Jh. mit sich bringt, dann hat sich der von Möser beschworene Nationalcharakter in den politisch nach wie vor unterdrückten Schichten zuungunsten einer lähmenden Kleingeisterei aufgerieben. Im Unterschied zum Mittelalter würde der aufgeklärte Bürger demzufolge nicht mehr in staatspolitischen Kategorien denken, sondern allein auf seinen Vorteil bedacht sein – eine Haltung, die seinem „Genie“ (ebd., 135) nach Möser's Worten widerspricht und dennoch die Ergebung in die Rechtsunsicherheit besiegelt.

Werke

Herder, Goethe, Frisi, Möser: Von deutscher Art und Kunst. Einige fliegende Blätter. Hg. v. Hans Dietrich Irmischer. Stuttgart 1968 u. ö.

Herder, Johann Gottfried: FA 1, 9–430. – FA 2, 530–549. – FA 3, 880.

Goethe, Johann Wolfgang: Faust, in: ders.: Werke. Hg. v. Erich Trunz. 15. durchges. Aufl. Bd. 3. München 1993, 7–364.

Shaftesbury, Anthony Ashley-Cooper, Earl of: Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times. Cambridge 1999.

Spinoza, Baruch de: Die Ethik nach geometrischer Methode dargestellt. Übersetzung, Anmerkungen und Register v. Otto Baensch. Hamburg 1976.

Forschung

Adler, Hans: Weltliteratur – Nationalliteratur – Volksliteratur. Johann Gottfried Herders Vermittlungsversuch als kulturpolitische Idee, in: Nationen und Kulturen: Zum 250. Geburtstag Johann Gottfried Herders. Hg. v. Regine Otto. Würzburg 1996, 271–284.

Greif, Stefan: Herder's Aesthetics and Poetics, in: A Companion of the Works of Johann Gottfried Herder. Hg. v. Hans Adler u. Wulf Koepke. Rochester 2009, 141–164.

Haym, Rudolf: Herder. 3 Bde. [1880–1885]. Hg. u. mit einer Einleitung v. Wolfgang Harich. Bd. 1. Berlin 1954.

Heinz, Marion: Herders Metakritik, in: dies. (Hg.): Herder und die Philosophie des deutschen Idealismus. Amsterdam u. a. 1997, 89–106.

Irmischer, Hans Dietrich: Johann Gottfried Herder. Stuttgart 2001.

Kuhn, Thomas S.: Die Struktur wissenschaftlicher Revolutionen. 13. Aufl. Frankfurt a.M. 1996.

Menges, Karl: Particular Universals: Herder on National Literature, Popular Literature, and World Literature, in: A Companion of the Works of Johann Gottfried Herder. Hg. v. Hans Adler u. Wulf Koepke. Rochester 2009, 189–213.

Stefan Greif

Wandrer's Sturmlied

V: Johann Wolfgang Goethe

E: 1772 oder 1774

D: Autorisierter Druck erst in der Werkausgabe von 1815, unautorisierter Druck 1810 in der Hamburger Zeitschrift *Nordische Miscellen* unter dem Titel *Dithyrambus*

Erste handschriftliche, noch titellose Fassung als Beilage in einem Brief Goethes an Friedrich Heinrich Jacobi (1743–1819) vom 31. 8. 1774. Von G. dann nach einer jüngeren Handschrift (von 1778) überarbeitet und mit Titel versehen.

Wandrer's Sturmlied gilt als eines der am schwersten verständlichen Gedichte G.s überhaupt. Nicht nur deshalb hat es heftige Deutungskontroversen ausgelöst; denn alles an ihm ist schon in Frage gestellt worden: Die Entstehung ist umstritten; sie wird entweder sehr früh mit G.s erster gründlicher, durch seinen Briefwechsel beglaubigter Beschäftigung mit Pindar (522–445 v. Chr.) schon 1772 angesetzt, zumal G. in einem Brief an Betty Jacobi (1743–1784) vom Herbst 1773 eine kürzere Fassung übersandt haben könnte, wobei er von einem ‚Ding‘ spricht; eine spätere Datierung zielt auf G.s zweite ausführliche Auseinander-

setzung mit Pindar 1774, in deren Umfeld die pindarisierende Hymne *An Schwager Kronos* entstanden ist, die sich selbst auf den 10. 10. 1774 festlegt. Für die frühe Datierung spricht G.s nachträglicher Bericht in *Dichtung und Wahrheit* (1811–1833), der so tut, als rufe er eine frische Erinnerung an einen wirklichen Erlebnishintergrund wieder auf; er habe sich selbst gerne als „Wanderer“ (WA I 28, 91) bezeichnet und sei in jener Zeit „wegen meines Umherschweifens“ wiederholt der „Wanderer“ genannt worden: „Mehr als jemals war ich gegen die offene Welt und freie Natur gerichtet. Unterwegs sang ich mir seltsame Hymnen und Dithyramben, wovon noch eine, unter dem Titel Wanderers Sturmlied, übrig ist. Ich sang diesen Halbunsinn leidenschaftlich vor mich hin, da mich ein schreckliches Wetter unterwegs traf, dem ich entgegen gehen mußte.“ (WA I 28, 119)

Das Gedicht ruft zudem eine Vielzahl mythologischer Anspielungen auf, durch die es sich in eine Reihe mit anderen Hymnen G.s in der Nachfolge Pindars wie *Mahomets Gesang* (1773), *Künstlers Morgenlied* (1776) oder *Prometheus* (1785) stellt. Mit diesem hat *Wanderers Sturmlied* einige Motive und denselben Ausgangspunkt, das Sich-Messen mit den Göttern, gemeinsam. Da *Wanderers Sturmlied* so gut wie keine Satzzeichen aufweist, erschwert es genaue syntaktische Zuordnungen, sodass für fast jedes Verspaar mehrfache Lektüren ermöglicht werden. Eindeutig sind aber die ausdrücklich angesagte Pindar-Nachfolge und die Selbstbezeichnung als ein „Lied“, das sich im „Entgegensingen“ gegen eine aufgebrachte Natur beweisen will. Als auffällig ist auch die Triasbildung zu betrachten, die das Gedicht durchzieht, angefangen bei der Dreiteilung der Strophen durch Gedankenstriche (die Zahl der angesetzten Strophen variiert dann aber je nach Ausgabe zwischen 11

und 13), den drei genannten antiken Dichtern (Anakreon [6. Jh. v. Chr.], Theokrit, Pindar) und den drei angerufenen Göttern (Bromius, Apollo, Jupiter).

Wanderers Sturmlied eröffnet mit einem Vers, der refrainartig viermal unverändert (und dreimal im ersten Buchstaben variiert) wiederholt wird: „Wen du nicht verlässest Genius“. In der Du-Ansprache setzt sich ein erst in der fünften Strophe ausdrücklich auftauchendes lyrisches Ich als eine Handlungsinstanz ein, die sich durch eine Art einkreisendes Herantasten auszeichnet (Wiederholungen, Anaphern). Gegen die unwirtliche Witterung („Schloßensturm“) und die dadurch zum Hindernis aufgetürmte Natur („Schlammppfad“) ruft es seinen „Genius“ an. ‚Genius‘, so sind sich Forschung und Wörterbücher einig, kann vieles meinen: Schutzgeist und eigenes Genie, einen unpräzisen Götteranruf oder eine Anspielung auf den Musenanruf nach antiker Tradition. Der hier ganz offene Begriff entspricht damit genau der noch unsicheren Ausfüllung der eigenen Gedanken und bildet den Kern und den Ausgangspunkt der Eröffnung. Dieser Selbstvergewisserungsversuch klammert sich an den dauernd angerufenen „Genius“ bis zu dem Zeitpunkt, an dem die Präsenz einer höheren Instanz zur Sicherheit wird: „Umschwebet mich ihr Musen!“ Hier enden dann die gebetsmühlenartig wiederholten Gedankenfiguren „im gnomischen Futur“ (Eibl, FA 1.1, 858): „Wen“, dem „Wird“. Gleichzeitig zeigt sich genau hier die bisherige Sprecherinstanz erstmals als echtes lyrisches Ich, ja sogar als ein in seinem Identifizierungsakt erfolgreiches Ich, das die Gleichsetzung mit der angeflehten Götterwelt selbstbewusst in Großschreibung feiert: „ich wandle Göttergleich“. Mit diesem letzten Wort der fünften Strophe ist in der Tat eine „Problemschwelle“ (Schmidt 1988, 231) erreicht,

die man als „ersten megalomanischen Höhepunkt“ einer „Selbstvergötterung“ bezeichnet hat. (Kaufmann 2010, 64 f.) Der von G. gesetzte Querstrich markiert den Abschluss dieses Gedankenwegs auch grafisch; hier endet der erste Teil einer an Regen und Sturm orientierten Wegbeschreibung, wie sie der nachträglich gefundene Gedichttitel suggeriert.

Der Neuansatz nach dem Querstrich führt den Gedankengang auf einem anderen Feld weiter. Der in eine rhetorische Frage gekleidete Vergleich, in den sich das lyrische Ich einstellt, ist vertrackt. Ging es im ersten Teil um Regen und Sturm, so geht es in diesem zweiten Teil um „Wärme“, „Feuer“, und „Glut“. Der „kleine, schwarze feurige Bauer“ dient offenkundig als Gegenpart: „Soll der“ – „Und ich“? Die Trennlinie dieser beiden Lebensentwürfe verläuft genau in der Mitte der Strophe. Mit der Anrufung von „Vater Bromius“ – der Name des Gottes Bacchus, der gemeint ist, wird ebenso vermieden wie das griechische Pendant Dionysos – wird eine Konstellation aufgebaut, die das lyrische Ich ängstigt. Der auf Bromius und seine „Gaben“ vertrauende Bauer ist „erwartend“, das lyrische Ich „erwartet“; dessen „mutig“ steht das Ich „mutlos“ gegenüber; während der Bauer „zurückkehren“ kann (zweimal genannt), ist dem Ich eine Rückkehr versagt; ihm bleibt nur ein orientierungsloses „kehren“, noch dazu „mutlos“. Die Verzweiflung über eine solche Zukunftsperspektive hält sich jedoch in Grenzen, denn das lyrische Ich ruft jetzt selbst Bromius an, den es mit der Bezeichnung identifiziert, die es im Refrainvers noch als offene Anrufung formuliert hatte: „Du bist Genius“. Doch als des „Jahrhunderts Genius“ wird Bromius zugleich gewürdigt und in die Vergangenheit abgeschoben. Bromius „war“ für Pindar, was der ebenfalls aufgerufene

„Phöb Apoll“ für die heutige Welt „ist“. Als Sonnengott korrespondiert Apollo natürlich mit der „Glut“, der auch Bromius, freilich nur über die inspirierte Figur Pindars, teilhaftig „war“. Apollo war schon in der zweiten Strophe des Sturmteils in einer anderen Erscheinungsform als „Pythius Apollo“, also als „Python“-Töter aufgetaucht. Jetzt stellt das lyrische Ich die beiden Götter in einen Entscheidungskampf um Kälte und „Wärme“, bei der die syntaktischen Zuordnungen unterschiedlich gelesen werden können. Das lyrische Ich fordert Apollo zum Angriff gegen Bromius auf („Glüh ihm entgegen“), damit dieser („Sein Fürstenblick“) nicht gegen Apollo („Über dich vorübergleiten“) „Neidgetroffen“ (Apollo als der von allen Beneidete) seinen Blick auf die Zeder richten möge, die bekanntlich immergrün ist und Bromius’ „Glut“ nicht bedarf: „Die zu grünen / Sein nicht harrt“ (vgl. dagegen Weimar 1982, 80 f.). Dieser vom lyrischen Ich geforderte Streit der Götter wird allerdings nur imaginiert, nicht ausgetragen; denn der zweite Querstrich bricht diese Auseinandersetzung ab. Aus poetologischer Perspektive verabschiedet sich *Wandrer's Sturmlied* von der Inspirationsfähigkeit Bromius’ für die Gegenwart. Seine Kraft ist eine solche der Vergangenheit des zu Ende gehenden Jh.s („war“); man ist versucht, die literarischen Epochen der Anakreonik und Bukolik, die im dritten Teil mit den Namen Anakreon und Theokrit diskutiert werden, schon hier einzulesen (so Schmidt 1988, 237). Für die Gegenwart der eigenen Epoche soll Apollo die Aufgabe der Inspiration übernehmen; aber auch bei ihm erscheint fraglich, ob seine Kraft – vor allem im Widerstreit mit dem Gott der alten Epoche – ausreicht.

Zu Beginn des dritten Teils fragt sich das lyrische Ich ganz erstaunt, warum ihm erst jetzt der höchste der Götter, „Jupiter Plu-

vius“, in den Sinn kommt. Schließlich war Jupiter, durch seinen Beinamen dem Regen zugeordnet, schon am Anfang des Gedichts unwissentlich angeredet worden, wie jetzt erst erkannt wird: „von dem es begann“ – „in dem es endet“ – „aus dem es quoll“. Deshalb sind Gedankenfluss und Gedicht an ihrem Endpunkt angekommen („zuletzt“), an dem Anfang und Schluss zusammenlaufen. Hier allerdings lauert eine Gefahr für den nun ob der erkannten Inspirationsquelle ungebremst produzierenden Dichter („dich strömt mein Lied“) – ein „Nebenbach“, der leicht ins „Abseits“ führen kann. Die vorletzte, längste Strophe faltet diese Konstellation aus. Beide Positionen werden, jeweils abgeschlossen mit der Namensnennung ihrer Protagonisten „Anakreon“ und „Theokrit“, in paralleler Konstruktion vorgestellt, eingeleitet durch Negationen („Nicht am Ulmenbaum“ – „Nicht im Pappelwald“) und charakterisiert durch Zuschreibungen des „Tändelnden“ und des Idyllischen, in denen man unschwer die Literatur der Anakreontik und der Bukolik erkennen kann. Beide Galionsfiguren und mit ihnen die durch sie repräsentierten Epochen sind durch Ruhe und Stillstand ausgezeichnet und in Zeitformen der Vergangenheit angesiedelt. In ihrer Mitte aber steht, gleichsam als Symmetrieachse, die Anwesenheit Jupiters im Kontrast der heftigsten Bewegung: „Sturm-atmende Gottheit“. Jupiter, so darf man lesen, hat zwar auch schon die Inspiration für Anakreon und Theokrit geliefert, was diese also keineswegs als minderrangig abqualifiziert, sondern eben als einen „Nebenbach“ darstellt, der den „müßigen / Sterblich Glücklichen / Abseits von dir“ zukommt. Zudem ist beides Vergangenheit. Für die Gegenwart, im Zeichen von Geschwindigkeit und Sturm, wird nochmals der schon genannte Pindar als Vorbild aufgerufen. Im zweiten Teil stand

er zwar unter der Inspiration Bromius' als ein Phänomen der Vergangenheit („Bist was innre Glut / Pindarn war“), zugleich aber im Parallelismus zu Apollo und der Gegenwart („Was der Welt / Phöb Apoll ist“). Jetzt wird Pindar in einer geradezu dialektischen Figur herangezogen und zugleich in die Vergangenheit gerückt. Pindars berühmte Wagenrennenbeschreibungen werden in den beiden ersten Versen der letzten Strophe lautmalend zitiert und damit für die moderne Welt der Geschwindigkeit vereinnahmt. Gleichzeitig bleibt dieses Quasi-Zitat Pindars der Vergangenheit verhaftet (Präteritum). An der Übergangsstelle zur Gegenwart schiebt sich dabei ein Vers ein, der Pindars Bildwelt des Wagenrennens unmittelbar fortführt, dabei aber ins Präsens der Sturmworld von *Wandlers Sturmlied* hineinführt: „Und sich Staub wälzt“. Außerdem ist das aufgegriffene „Kieselwetter“ durch den „Wie“-Vergleich ganz eng mit der Verfassung von Pindars „Seel“ verbunden. Diese Gleichsinnigkeit bei offener gehaltener historischer Differenz lässt sich an der durch die Strophe hindurchwandernden „Glut“ von der Pindarwelt in die Wandererwelt beobachten, auch im Grad abnehmender Gewissheit: „siegdurchglüheter Jünglinge“ – „Glühte deine Seel“ – „Pindar – Glühte“ (die erste Handschrift hatte hier sogar noch ein Fragezeichen) – „Nur so viel Glut“. Mit der letzten Nennung Pindars genau in der Mitte der Strophe verfällt das lyrische Ich in ein extrem elliptisches Sprechen, ja gerade ins Stammeln, als gelte es, den Pindarton durch Übersteigerung bis an seine Grenze zu treiben, markiert durch ins Leere führende Gedankenstriche jeweils am Versende. Erst die letzten beiden Verse sind wieder vollständige Sätze; dennoch verbinden sie sich durch den mitgenommenen Gedankenstrich und den Parallelismus („Dort“ – „Dort“) ganz eng mit

den vorherigen. Hier taucht auch das lyrische Ich, erstmals in der letzten Strophe, wieder auf. Es reklamiert neben der Zielvorgabe seiner Wanderung auch ein Besitzverhältnis: „meine Hütte“ zitiert wörtlich die Eigentumssetzung der *Prometheus*-Hymne gegen Jupiter. In *Wandrer's Sturmlied* gilt es „dort hin“, am Schluss der Wanderung, den andauernden Sturmregen nicht zu vergessen, zu „waten“.

Wandrer's Sturmlied zeichnet im Vorgang einer Regenwanderung einen Erkenntnisprozess nach, der zugleich ein Dichtungsprozess ist. Im Unterschied zu *Prometheus* wird jedoch keine Auflehnung gegen die Götter thematisiert, sondern eine Annäherung, die in einer differenzierten Selbstpositionierung endet. In der Parallelisierung zu einem extremen Witterungszustand werden die eigenen Zweifel offenbar und in einer (vorschnellen?) Selbstvergewisserung gefasst („ich wandle Göttergleich“). Der genauere Blick über die Identifikationsfigur Pindar führt zu einer literaturgeschichtlichen Verortung des eigenen Dichter-Ichs. Diese greift sehr hoch (immerhin gleich Jupiter), grenzt sich ab (Anakreon, Theokrit) und schließt sich an (Pindar), nicht ohne die geschichtliche Perspektive zu reflektieren. Am Ende steht ein riskantes Ziel, die eigene Hütte doch noch zu erreichen; insofern bleibt der Ausgang offen. Daher muss genauso offenbleiben, ob in *Wandrer's Sturmlied* mit dem Stammeln an seinem Ende auch der Anspruch des lyrischen Ichs als „Zeussänger“ zerbricht, also eine „Selbstentlarvung“ vorliegt, weil das dem Jupiter entgegen gesungene Lied diesem nicht standhält (vgl. Weimar 1982, 85), also *Wandrer's Sturmlied* letztlich ein Scheitern dieser Dichterkonzeption vorführt (vgl. Wellbery 1996, 156) und daher in einer „Katastrophe“ (Eibl, FA 1.1, 866) endet.

Werke

In den Ausgaben in unterschiedlichen Fassungen gedruckt, hier:

Goethe, Johann Wolfgang: MA 1.1, 197–200, 142–145 u. 195–198. – WA I 28, 91 u. 119 [DuW, 3. Teil, 11. Buch].

Forschung

Dieckmann, Friedrich: Hütten – Pfade des jungen Goethe. Die Wanderer-Gedichte von 1772, in: GJb 32 (1970), 221–252.

Eibl, Karl: Schmidts *Sturmlied* – Goethes *Sturmlied*, in: JbDSG 29 (1985), 514–519.

Eibl, Karl: Kommentar zu FA 1.1, 854–867.

Henel, Heinrich: Der Wanderer in der Not. Goethes *Wandrer's Sturmlied* und *Harzreise im Winter*, in: DVjs 47 (1973), 69–94.

Henkel, Arthur: *Wandrer's Sturmlied*. Versuch, das dunkle Gedicht des jungen Goethe zu verstehen, in: ders.: Goethe-Erfahrungen. Studien und Vorträge. Stuttgart 1982, 9–42 (zuerst 1962).

Hoffmann, Birthe: Strahl und Strom – *Wandrer's Sturmlied* als dramatisierte Reflexion von Subjektivität und künstlerischer Kreativität, in: DVjs 78 (2004), 229–260.

Ingen, Ferdinand van: Dionysos und Apoll. Zu *Wandrer's Sturmlied* des jungen Goethe, in: Neophilologus 52 (1968), 268–286.

Kaiser, Gerhard: Das Genie und seine Götter. *Wandrer's Sturmlied* von Goethe, in: ders.: Wanderer und Idylle. Goethe und die Phänomenologie der Natur in der deutschen Dichtung von Geßner bis Gottfried Keller. Göttingen 1977, 127–147.

Kaiser, Gerhard: Geschichte der deutschen Lyrik von Goethe bis Heine. Frankfurt a.M. 1988, 136–147.

Kaufmann, Sebastian: „Wen du nicht verlässest Genius“. Natur als Grenze genialischer Subjektivität in *Wandrer's Sturmlied*, in: ders.: „Schöpft des Dichters reine Hand ...“. Studien zu Goethes poetologischer Lyrik. Heidelberg 2010, 31–104.

Lee, Meredith E.: A Question of Influence: Goethe, Klopstock and *Wandrer's Sturmlied*, in: The German Quarterly 55 (1982), 13–28.

Luserke, Matthias: Der junge Goethe. „Ich weis nicht warum ich Narr soviel schreibe“. Göttingen 1999, 68 u. 161.

Mommsen, Katharina: *Wandrer's Sturmlied*. Die Leiden des jungen Goethe, in: Jahrbuch des Wiener Goethe-Vereins 81/83 (1977/1979), 215–235.

Schärf, Christian: Singen und Schreiben. Goethes Gedicht *Wandrer Sturmlied* als kulturgeschichtliche Innovation, in: Gedichte von Johann Wolfgang Goethe. Hg. v. Bernd Witte. Stuttgart 1998, 26–42.

Schmidt, Jochen: Gelehrte Genialität. *Wandrer Sturmlied*, in: JbDSG 28 (1984), 144–190.

Schmidt, Jochen: Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750–1945. Bd. 1. Darmstadt 1985, 21988, 199–254.

Weigand, Hermann J.: Noch einmal *Wandrer Sturmlied*, in: GJb 91 (1974), 136–147.

Weigand, Hermann J.: *Wandrer Sturmlied*. Once more with Orbiter Dicta, in: ders.: Critical Probings. Bern 1982, 97–111.

Weimar, Klaus: Goethes Gedichte 1769–1775. Interpretationen zu einem Anfang. Paderborn u. a. 1982, 66–68.

Wellbery, David E.: The Specular Moment. Goethe's Early Lyric and the Beginnings of Romanticism. Stanford 1996, 147–156.

Windrich, Johannes: Goethes blinde Hymne. Bewunderung und Verehrung in *Wandrer Sturmlied*, in: DVjs 86 (2012), 27–63.

Witte, Bernd: *Wandrer Sturmlied*, in: Goethe-Handbuch. Hg. v. Bernd Witte, Theo Buck, Hans-Dietrich Dahnke, Regine Otto u. Peter Schmidt. 4 Bde. Bd. 1: Gedichte. Stuttgart u. a. 2004, 87–99.

Zimmermann, Rolf Christian: Das Weltbild des jungen Goethe. Studien zur hermetischen Tradition des deutschen 18. Jahrhunderts. München 1979. Bd. 2, 77–118.

Zimmermann, Rolf Christian: *Wandrer Sturmlied* von Goethe – eine Gelehrtentendenz in der Pindar-Tradition?, in: Traditionen der Lyrik. Hg. v. Wolfgang Düsing. Tübingen 1997, 73–85.

Rolf Selbmann

Willkomm und Abschied

V: Johann Wolfgang Goethe

E: ca. 1770/1771

D: 1775 in *Iris*

Erstdruck in der *Iris* März 1775 auf der Grundlage einer Abschrift Johanna Fahlmers (1743–1821) noch ohne Titel. Druck in Band 8 der *Schriften* 1790 unter diesem Titel, in den *Werken* 1810 als *Willkommen und Abschied*. Es existiert eine Abschrift von 1835, die aus einem Manuskript Friederike Brions (1752–1813) stammt, das auf August 1771 datiert wird und nur die ersten zehn Verse umfasst.

An Goethes bekanntestem Gedicht der SuD-Zeit, das den Kern der *Sesenheimer Lyrik* ausmacht und die Grundlage jeder Diskussion um die sogenannte Erlebnislyrik darstellt, sind drei Aspekte zu berücksichtigen: Das Gedicht ist erstens im Präteritum verfasst, was von den meisten Interpreten gar nicht oder nicht genügend berücksichtigt wurde; es hat zweitens eine ausgeklügelte Struktur, was einem naiven Verständnis von Erlebnislyrik widerspricht; und es ist drittens einer lebensgeschichtlichen Selbstinterpretation G.s unterworfen, die auf sein Verständnis zurückschlägt.

1. Die für ein lyrisches Gedicht ungewöhnliche Zeitstufe des eigentlich der Erzählung zugehörigen Präteritums, die durch das ganze Gedicht durchgehalten wird, entzieht *Willkomm und Abschied* der Vorstellung, hier werde persönliches Erleben unmittelbar in lyrisches Sprechen umgesetzt. Vielmehr sind die Ereignisse im Modus der Selbstreflexion dargestellt, wobei in Analogie zur Sprechsituation eines Ich-Erzählers eine Spannung zwischen einem erlebenden und einem berichtenden Ich aufgebaut wird, die es mitzudenken gilt. *Willkomm und Abschied* ist also die Erweckung einer Erinnerung oder gar

die Darstellung einer Traumvision im Nachhinein.

2. Die vier Stansen von *Willkomm und Abschied* zerfallen ganz offensichtlich genau in der Mitte in zwei Hälften, festzumachen an der Thematisierung des Sehens an dieser Bruchkante; G. hat dies in beiden Fassungen besonders, jedoch jeweils anders hervorgehoben: „Ich sah dich“ – „Dich sah ich“. Bestätigt wird diese Zweiteilung von einem lyrischen Ich, das in der ersten Hälfte nur in seinen Flexionsformen vorkommt, im zweiten Teil dann aber als dominante Sprecherfigur auftritt. Das Gedicht lebt aus einem dreifachen Spannungsverhältnis. Zunächst wird eine Spannung zwischen der als bedrohlich empfundenen nächtlichen Natur und dem sich selbst „Mut“ zusprechenden lyrischen Ich aufgebaut; dem folgt der Kontrast zwischen dem nächtlichen Ritt und dem Zusammenreffen mit der Geliebten; und zuletzt formuliert die Abschiedsszene der vierten Strophe die Gegenüberstellung von Liebe und Geliebtwerden. G. hat diese drei Stellen dann in den späteren Fassungen durch ein weiteres adversatives „doch“ besonders hervorgehoben. Dem entspricht das an diesen Knickpunkten dreimal auftauchende „Herz“ in jeweils anderen Zuordnungsformen: „das Herz“ – „mein Herz“ – „dein Herz“.

Diese Dreigliederung wird ergänzt – oder soll man sagen: gesteigert? – durch ein Sprechen des Gedichts in Chiasmen. Das betrifft die aufgeworfenen Gegensätze von hell/dunkel und Naturerfahrung/Liebserfahrung und setzt sich bis in die syntaktische wie auch in die phonetische Struktur hinein fort. Hier werden Gegensätze nicht nur gegenübergestellt, sondern miteinander in dialektischer Bezugnahme verschränkt. Es geht um das Sehen in variierten Flexionsformen, in denen sich die unterschiedlichen Wahrnehmungs-

muster verkörpern. *Willkomm und Abschied* thematisiert eine „Crisis of Vision“ (Wellbery 1996), indem es einen Erkenntnisprozess vorführt, der zuerst die Abschattung und Trübung des Sehens, dann die Wiedergewinnung des Sehens im Zeichen der Liebe und erst recht im Modus der Trennung sichtbar macht. Dazu tritt die Sprach- und Wortlosigkeit der Gedichthandlung. In *Willkomm und Abschied* herrscht ein sprechender Blick vor, der mit den nächtlichen Naturbildern des lyrischen Ichs und sogar der Natur selbst („Der Mond [...] sah“) einsetzt, im „süßen Blick“ der Geliebten aufgeht und mit „nassem Blick“ der Trennung endet. Hier trennt sich die Sprache des Ichs ganz vom Erlebnis. Der Schluss beschreibt nichts mehr, sondern ruft, wie im *Mailed* (E: 1771, D: 1789), nur noch aus. Die gehäuften Satzzeichen der späteren Fassung fingieren sogar wörtliche Rede.

3. *Willkomm und Abschied* kann nicht ohne seine Entstehungs-, Bearbeitungs- und von G. selbst gesteuerte Wirkungsgeschichte gelesen werden. Insofern ist das Gedicht tatsächlich ein Musterbeispiel für die sogenannte Erlebnislyrik, freilich in einem ganz gegenläufigen Sinn, als dies die naive Widerspiegelung eines Liebeserlebnisses G.s wahrhaben will. Aus den zehn von Friederike Brion (1752–1813) 1771 aufgezeichneten Versen, die nur den Natureingang festhalten, mag man ablesen, dass das Gedicht in seiner Ausgangsgestalt nicht mehr als diese Erfahrung festhielt, oder aber, dass Friederike Brion alle persönlichen Bezüge absichtlich weggelassen hat, wie sie dann im Erstdruck in der *Iris* von 1775 zu lesen waren. Im Abdruck des Gedichts in seinen *Schriften* 1790 hat G. so entscheidende Veränderungen vorgenommen, dass man von einer grundlegenden Neuausrichtung ausgehen muss. Zunächst stellt er mit der Einsetzung der „Morgensonne“ beim

Abschied der Geliebten *Willkomm und Abschied* ganz umstandslos in die europäische Tradition des Tagelieds. Auch kleinere Änderungen sind interpretierbar, etwa der Auftakt „Mir schlug das Herz“, der zu „Es schlug mein Herz“ wird, oder die aggressive Erregung von: „Und fort, wild, wie ein Held zur Schlacht“, aus der die selbstreflexive Formulierung wird: „Es war getan fast eh gedacht“. Ebenso schwächt sich sein „tausendfacher“ Mut zu „frisch und fröhlich“ ab. Ähnliches lässt sich für die Veränderungen am Anfang der vierten Strophe festhalten, in der nicht nur aus dem Reimzwang die „Liebe“ in „Wonne“ reduziert wird. Vor allem der nun hinzugefügte Titel *Willkomm und Abschied* hat interpretatorische Aufmerksamkeit auf sich gezogen, da er eine im damaligen Strafvollzug gängige Floskel wörtlich aufgreift, die dem Juristen G. bekannt sein musste: Strafgefangene wurden bei Haftantritt und Entlassung unter diesem Terminus verprügelt (vgl. die Entdeckung von Meyer-Krentler). In seinen *Werken* 1810 und in der *Ausgabe letzter Hand* 1830 hat G. dann allerdings diese strafrechtliche Erinnerung durch den erweiterten Titel *Willkommen und Abschied* wieder gelöscht. Eine weiterführende kulturgeschichtliche Deutung liefert Luserke. Darin wird an die Tradition des Willkomm-Trunkes erinnert und der Begriff der ‚Kollation‘ – über seine strafrechtliche Bedeutung hinaus – textphilologisch und psychohistorisch erweitert (vgl. Luserke 1999, 58–62).

Entscheidender ist jedoch die Vertauschung der Geschlechtsrollen zwischen der *Iris*-Fassung und dem ersten eigenen Druck in den *Schriften*. Dort war es das lyrische Ich, das verlassen wurde („Du giengst, ich stund“), jetzt verließ das lyrische Ich seine Geliebte („Ich ging, du standst“). Sieht man einmal davon ab, dass diese Vertauschung davor

warnen sollte, *Willkomm und Abschied* autobiografisch zu lesen, dann zeigt sich in dieser Verschiebung eine Strategie G.s, sein Jugendgedicht in einen lebensgeschichtlichen Entwicklungsprozess einzufügen. In seinen autobiografischen Reflexionen in *Dichtung und Wahrheit* (1811–1833) hat G. sein „leidenschaftliches Verhältnis zu Friederiken“ nachträglich auf *Willkomm und Abschied* zurückprojiziert. Dort findet sich auch die Begründung für die spätere Geschlechtervertauschung, wenn von der „peinlichen Lage“ beim Beenden eines Verhältnisses die Rede ist: „Die Ursachen eines Mädchens, das sich zurückzieht, scheinen immer gültig, die des Mannes niemals“. G. tut alles, um seinen „Friederike-Roman“ als eine Erlebnisinszenierung darzustellen, die an dem damals beliebten Roman *The Vicar of Wakefield* (1766) von Oliver Goldsmith (um 1730–1774) ausgerichtet war. Auch das Eingeständnis der Verdrängung fehlt nicht: „Es waren peinliche Tage, deren Erinnerung mir nicht geblieben ist.“ Denn G. berichtet an dieser Stelle von den „sonderbarsten Ahnungen“, die ihn seinen späteren Besuch „nach acht Jahren“ voraussehen lassen; dieser „Traum“, der genauso schnell verdrängt wird wie er auftaucht, wird mit einer kleinen Verrenkung als Zeichen psychischer Verarbeitung ausgegeben: „Es mag sich übrigens mit diesen Dingen wie es will verhalten, das wunderliche Trugbild gab mir in jenen Augenblicken des Scheidens einige Beruhigung.“ (DuW, 2. Buch, 11. Kapitel)

Eine letzte Stufe der Selbstinterpretation findet sich im Aufsatz *Wiederholte Spiegelungen* (der Titel stammt übrigens von Eckermann [1792–1854]), mit dem G. auf einen Bericht August Ferdinand Naekes (1788–1838) reagierte, den dieser von seiner „Wallfahrt nach Sesenheim“ 1822 an G. geschickt hatte. G. durchlebte und durcharbeitete im Alter

noch einmal seine Jugenderinnerungen und kreiste sie in neun „wiederholten Spiegelungen“ ein: das nun „erneuerte Bild“ wurde „in lebhafter Erinnerung“ zu einem „Nachbild“, das sich sogar über die Grenzen der eigenen Person als Bild bei anderen „eingedrückt“ hatte. G. brachte diesen Vorgang auf den Begriff „Symbol“, den er seinen optischen Studien entnahm; in ihm sah er nicht nur die Erinnerung „lebendig erhalten“, sondern fand ihn fähig, sein Jugenderlebnis in neun Spiegelungsstufen „zu einem höheren Leben empor zu steigern“ und damit zu einem Weltdeutungsmodell zu erhöhen. Während G. alles tat, um *Willkomm und Abschied* in den Horizont seines propagierten Lebensentwurfs einzurücken, hat er andererseits auch die Differenz zu einem bloßen Abschreiben dieses Erlebens markiert, wie er gegenüber Eckermann am 17. 2. 1830 formulierte: In *Willkomm und Abschied* und damit auch in der „Geschichte von Sesenheim“ sei „kein Strich enthalten, der nicht erlebt, aber kein Strich so, wie er erlebt worden.“

Werke

Goethe, Johann Wolfgang: MA 1.1., 834–835. – FA 1, 128 u. 283.

Forschung

Eibl, Karl: Kommentar zu FA 1, 837–839.

Hörisch, Jochen: *Willkomm und Abschied*. „Es“ und „doch“: Noch eine Interpretation von Goethes Gedicht, in: Das Wissen der Literatur. Hg. v. Jochen Hörisch. München 2007, 148–153.

Kaiser, Gerhard: Geschichte der deutschen Lyrik von Goethe bis Heine. Frankfurt a.M. 1988, 61–70.

Luserke, Matthias: Der junge Goethe. „Ich weis nicht warum ich Narr soviel schreibe“. Göttingen 1999, 56–66.

McWilliams, James R.: A New Reading of *Willkommen und Abschied*, in: German Life and Letters 32 (1978/1979), 293–300.

Meyer-Krentler, Eckhardt: *Willkomm und Abschied*. Herzschlag und Peitschenhieb. Goethe, Mörike, Heine. München 1987, 85–111.

Michelsen, Peter: *Willkomm und Abschied*, in: Sprachkunst 4 (1977), 6–20.

Sauder, Gerhard: *Willkomm und Abschied*: wortlos. Goethes Sesenheimer Gedicht *Mir schlug das Herz*, in: Gedichte und Interpretationen 2. Aufklärung und Sturm und Drang. Hg. v. Karl Richter. Stuttgart 1983, 412–424.

Sauder, Gerhard: Kommentar zu MA 1.1, 834–836.

Utz, Peter: Das Auge und das Ohr im Text. Literarische Sinneswahrnehmung in der Goethezeit. München 1990, 100–109.

Weimar, Klaus: Goethes Gedichte 1769–1775. Interpretationen zu einem Anfang. Paderborn 1982, 21–31.

Wellbery, David E.: The Specular Moment. Construction of Meaning in a Poem by Goethe, in: Goethe Yearbook 1 (1982), 1–41.

Wellbery, David E.: The Specular Moment. Goethe's Early Lyric and the Beginnings of Romanticism. Stanford 1996, 28–50.

Witte, Bernd: *Mir schlug das Herz*, in: Goethe-Handbuch. Hg. v. Bernd Witte, Theo Buck, Hans-Dietrich Dahnke, Regine Otto u. Peter Schmidt. 4 Bde. Bd. 1: Gedichte. Stuttgart u. a. 2004, 77–82.

Rolf Selbmann

Wo bist Du itzt, mein unvergeßlich Mädchen

V: Jakob Michael Reinhold Lenz

E: 1772

D: Leipzig 1837

Zusammen mit *Ach bist Du fort?* (E: 1772, D: 1837) gehört dieses Gedicht von Lenz zu den sogenannten *Sesenheimer Liedern* (zur Überlieferungs- und Entstehungsgeschichte s. dort). Das liedhafte, vierstrophige Gedicht erzeugt durch das alternierende fünf- und zweihebige Jamben-Versmaß einen Wechsel zwischen langen und kurzen Versen und damit einen grundlegend ‚unruhigen‘ Rhyth-

mus. Wie *Ach bist Du fort?* wendet sich das Gedicht an eine abwesende Geliebte, ist also dialogisch strukturiert. Die lyrische Herstellung eines ‚intensiven Erlebnisses‘ erfolgt vor allem über die Prosodie und rhythmische Gestaltung. Innerhalb der Verse entsteht der besondere Gestus des Gedichtes durch zahlreiche Alliterationen (vgl. in der letzten Strophe „Hirt und Heerden“, „Winter werden“, „Monath May“), ‚i‘- und ‚ei‘-Assonanzketten („bist“ – „itzt“ – „singst“ – „itzt“ – „triumfirt“ „besitzt“ [V. 1–4]; „Seit“ – „keine“ – „scheinen“ – „vereint“ – „nachzuweinen“ – „Deinem“ – „Freund“ [V. 5–8]) und gehäuften ‚l‘-Lauten („All“ – „Lust“ – „Still“ – „überall“ – „Feld“ – „geflogen“ – „Nachtigall“ [V. 9–11; zit. nach der Ausgabe Vonhoff 1995]; vgl. Bertram 1994, 102). Thematisch handelt das Gedicht vom leidenden Zustand des verlassenen lyrischen Ich, von der analog, in Prosodie und Rhythmus zum Ausdruck kommenden, ‚trauernden‘ Natur und von dem Flehen um Rückkehr, damit sowohl die Natur als auch die Liebesgemeinschaft zu neuem Leben erwachen können. Die erste Strophe mit ihren anaphorisch gereihten Fragen des „Wo“ und die letzte Strophe mit ihren wiederholten Appellen zur Rückkehr bilden den Rahmen für die elegische Reflexion der auch die Landschaft betreffenden Folgen des Weggangs der Geliebten in den beiden mittleren Strophen.

Stärker noch als in *Ach bist Du fort?* verbinden sich im Gedicht elegisch-arkadische („Schon rufen Hirt und Heerden / Dich bang herbey“, V. 13 f.) und empfindsame (z. B. „Dir zärtlich nachzuweinen / Mit Deinem Freund“, V. 7 f.) Stilelemente und Motive. Wie allgemein in den *Sesenheimer Liedern* werden diese durch die lyrische Gestaltung eines intensiven, ‚authentischen‘ Gefühlsausdrucks weiterentwickelt. Vonhoff sieht von diesem Gedicht an die Subjektkonsti-

tution ins Zentrum der Lyrik von L. rücken (vgl. Vonhoff 1990, 64). An mehreren Stellen werden Stilelemente und Motive der anakreontischen Poesie und der die antike Bukolik („Nachtigall“, V. 12) weiterführenden elegischen arkadischen Dichtung aufgenommen, wie sie L. bei Johann Wilhelm Ludwig Gleim (1719–1803) und Ewald von Kleist (1715–1759) rezipierte. In der Forschung wurde mehrfach darauf hingewiesen, dass von Kleists Gedicht *Amint* (1751) ein direkter Prätext für L.’ Ausgestaltung einer Natur ist, die im Verein mit dem lyrischen Ich der Geliebten nachtrauert (vgl. Vonhoff 1990, 60; Bertram 1994, 96 f.). Zugleich lässt das Gedicht durch seine lakonische Sprache und Motiventwicklung die stilisierte Darstellung der Naturidylle hinter sich. Durch seine durchgängige persönliche Ansprache der abwesenden Geliebten verlässt das Gedicht ebenso die typisierten Geschlechterrollen und spielerischen Gemeinschaftsformen der bukolischen Dichtung wie auch die für die Empfindsamkeit charakteristische Gewissheit leidenschaftlicher Gefühlsverbundenheit (vgl. Bertram 1994, 96–101). Die Figuration eines Hirten, der analog zum sich ankündigenden Frühling das Wiederkommen der Geliebten ersehnt, ist schon im Hohelied der Liebe des Alten Testaments präfiguriert (vgl. Hld 2,11 ff.). Dadurch wird unterschwellig die im Gedicht imaginierte Liebesbeziehung zum einen sakralisiert, zum anderen durch die Motive des „Lust“-Verhältnisses (V. 9) zwischen „Braut“ und „Bräutigam“ erotisiert (vgl. Kemper 2003, 16). Wie in *Ach bist Du fort?* erscheint die Außenwelt als Projektionsfläche der melancholischen Empfindungen des lyrischen Ichs. Der subjektive Einklang von Ich und Welt kompensiert die durch die Abwesenheit der Geliebten unsicher gewordene wechselseitige Liebes- und Empfindungsgemeinschaft. Die drängende Suche:

„Wo bist du itzt? [...] / Wo singst du itzt? / Wo lacht die Flur? wo triumfiert das Städtchen“ (V. 1 ff.), korrespondiert mit denjenigen Versen in *Ach bist Du fort?*, die die Wirkung der Abwesenheit beschreiben: „Wie ist die Munterkeit von ihm gewichen. / Die Sonne scheint ihm schwarz, der Boden leer, / Die Bäume blühen ihm schwarz, die Blätter sind verblichen / Und alles welket um ihn her“ (V. 13–16), „Dann in die Stadt zurück, doch die erweckt ihm Grauen“ (V. 21). Durch den letzten Vers „Im Monath May“ wird schließlich eine intertextuelle Beziehung zu Goethes ebenfalls zu den *Sesenheimer Liedern* gehörendem *Maifest* (E: 1771, D: 1775) hergestellt (vgl. Kemper 2003, 13–16). Im Verhältnis zu der in Goethes Gedicht gestalteten glücklichen Einheitserfahrung von „Ich“, „Natur“, (Liebes-) „Lust“ und lyrischem Ausdruck erscheint das Gedicht von L. jedoch als eine melancholische Kontrafaktur: „Eine traurige Kontrafaktur, die folgerichtig angesichts der verlorenen inspirativen Quellen durch Mädchen und Natur den schäferlichen Stadt-Land-Gegensatz herbeizitiert“ (ebd., 15). Mit den Inspirationsquellen im Gedicht ist aber die Konsistenz des lyrischen Sprechens auf der poetologischen Metaebene in Frage gestellt: Es ist nicht mehr ‚Erlebnismittelpunkt‘, sondern konstituiert sich über die Kontrafaktur zu den genannten Prä- und Intertexten einer glückenden Einheit der Liebe, des Subjekts und der Natur- bzw. Weltwahrnehmung (vgl. V. 16). Wie in *Ach bist Du fort?* entwickelt sich L.’ modern erscheinendes lyrisches Sprechen auf dem Weg über die Bewusstwerdung der defizitären Wirklichkeit (vgl. Vonhoff 1990, 54).

Werke

Lenz, Jakob Michael Reinhold: Wo bist du itzt, mein unvergesslich Mädchen, in: WuB 3, 95–96. – Der junge Goethe. Hg. v. Salomon Hirzel. Bd. 1. Leipzig 1875,

265–266. – Der junge Goethe. Neu bearbeitete Ausgabe in fünf Bänden. Hg. v. Hanna Fischer-Lamberg. Bd. 2: April 1770 – September 1772. Berlin 1963, 320–321 [Neuausgabe 1999]. – Vonhoff, Gert: Subjektkonstitution in der Lyrik von J.M.R. Lenz. Mit einer Auswahl neu herausgegebener Gedichte. Frankfurt a.M. u. a. 1990, 194.

Forschung

Bertram, Mathias: Jakob Michael Reinhold Lenz als Lyriker. Zum Weltverhältnis und zur Struktur seiner lyrischen Selbstreflexionen. St. Ingbert 1994.

Kemper, Hans-Georg: „Wie lacht die Flur!“ – „Wo lacht die Flur?“ Intertextualität und historische Konstellation in Lenz’ *Sesenheimer Erlebnislyrik*, in: Textualität und Rhetorizität. Hg. v. Kálmán Kovács. Frankfurt a.M. u. a. 2003, 7–24.

Vonhoff, Gert: Subjektkonstitution in der Lyrik von J.M.R. Lenz. Mit einer Auswahl neu herausgegebener Gedichte. Frankfurt a.M. u. a. 1990.

Heribert Tommek

Zerbin oder die neuere Philosophie

V: Jakob Michael Reinhold Lenz

E: 1775

D: *Deutsches Museum* 1776

Zerbin ist eine der erzählerisch und vom Reflexionsgrad her dichtesten der kürzeren Prosaerzählungen von Lenz. Ein Autograph ist nicht erhalten. L. bezieht sich in seinem Begleitschreiben an Heinrich Christian Boie (1744–1806), dem er im Dezember 1775 den möglicherweise kurz vorher beendeten *Zerbin* anbietet, auf Jean François Marmontels (1723–1799) *Contes Moraux* (1755–1759, dt. 1761–1763). Er habe in dessen „Manier“, wie er aber „hoffe nicht mit seinem Pinsel“ (L. an Boie, Dezember 1775, WuB 3, 358) gearbeitet, also nicht den Stil des Franzosen nachgeahmt. Eigene Erfahrungen seiner Straßburger Zeit erscheinen hier aus einem z. B. gegenüber

den *Soldaten* (1776) veränderten Blickwinkel. Boie lobt die Arbeit als „vortreffliche Erzählung“ (Boie an L., 10. 1. 1776, WuB 2, 869) und berichtet nach dem vollständigen Abdruck von „große[r] Sensation“ und „allgemeine[m] Beifall“, den sie hervorgerufen habe. (Boie an L., 8. 3. 1776, ebd.)

Sofern man den SuD als Aufklärungskritik versteht, erscheint *Zerbin* dafür als Musterbeispiel. Eine moralisch-anthropologische Exempelerzählung soll zeigen, wie die vernunftorientierte „Modephilosophie“ (WuB 2, 354) einen zunächst guten oder mittleren Charakter zum Menschenfeind und Verbrecher macht. Leser und Nachwelt werden darüber zum Urteil aufgerufen. Der Text verbindet die Motive der verführten, unschuldigen Kindsmörderin und der männerverschlingenden städtischen Koketten und versucht aus einer rousseauistischen Sichtweise die Exempelerzählung mit Mustern empfindsamer Prosa zu kombinieren. Daraus resultiert eine Mischung verschiedener Gattungen, in welcher der emotionale Höhepunkt als Dramendialog zwischen der vermeintlichen Kindsmörderin und ihrem Vater gestaltet wird und den moralisierenden Reflexionen eines dominierenden allwissenden Erzählers eine auf *Die Leiden des jungen Werthers* (1774) anspielende Herausgeberfiktion gegenübersteht. Verse des Anakreontikers Johann Peter Uz (1720–1796) bringen auch ein lyrisches Element ein. Die Namen mehrerer Personen werden erst lange nach deren erster Erwähnung eingeführt.

Zerbin wird als ambivalenter Charakter vorgestellt, dem sich sowohl „Gradheit des Herzens“ als auch „Stolz“ zuschreiben ließen. (Ebd., 355) Anfangs überwiegen die edlen, vielversprechenden Momente seines Charakters, der sich wie ein Selbsthelfer über die ‚Umstände‘ (vgl. ebd.) zu erheben verspricht. Das zeigt sein Entschluss, sich von seinem

Vater, einem Wucherer, zu trennen, selbstständig sein Glück zu machen und anschließend den Vater moralisch zu bessern; Letzteres allerdings auch aus Ruhmbegier. Von Berlin zieht Zerbin nach Leipzig und nimmt ein Studium verschiedener Fächer auf; dank seines ersten akademischen Lehrers, Gellert, kann er sich von Nachhilfeunterricht ernähren. Als Magister der Mathematik wird er selbst akademischer Lehrer und außerdem durch Gellerts Vermittlung Hofmeister bei einem dänischen Grafen Altheim. Dieser verkehrt im Haus eines Bankiers, in dessen Schwester, Renatchen Freundlach, der erotisch unerfahrene Zerbin sich verliebt, nicht ahnend, dass diese junge Kokette ihn nur benutzt, um den Grafen für sich zu gewinnen. Dieser wird als leicht beeinflussbarer, aber auch träger Charakter eingeführt. Ein Offizier namens Hohendorf, der bei Zerbin die Fortifikationslehre studiert, ist seinerseits in Renatchen verliebt, aber durch ein anderweitiges Heiratsversprechen gebunden.

Zerbin durchschaut Renatchens Intrige erst, nachdem sie auf seine Kosten beim Grafen Erfolg gehabt hat; vom unschuldigen Anbeter göttergleich verehrter Frauen über den von Eifersucht verzehrten Liebeskranken wandelt er sich zum gescheiterten, seinerseits der Distanz und Verstellung fähigen Kopf. Während Hohendorf ihm seine Enttäuschung beichtet, vernachlässigt ihn der Graf, entfremdet sich ihm und bleibt ihm seinen Lohn schuldig. Aus diesem Anlass stellt der Erzähler die Überlegung an, dass enttäuschte Freundschaft sich eher in Hass wandle als enttäuschte Liebe. Zerbin kann aus Kummer nicht mehr wissenschaftlich arbeiten und macht Schulden, zuerst bei seiner „Aufwärterin“ Marie (ebd., 368). Die Suche nach einer neuen Liebe lässt ihn zunächst an die Tochter seines Vermieters geraten,

Hortensia, eine lesesüchtige alternde Jungfer, die lediglich berechnend auf Heirat und materielle Versorgung aus ist. Erst nach dieser neuen Enttäuschung – zweifellos ein Moment geringer Wahrscheinlichkeit – verfällt Zerbin plötzlich spontan seiner Aufwärterin, einer schönen, unschuldigen Bauerntochter, die aus Gutherzigkeit seine Schulden bei ihr abstreitet – und schwängert sie. Für ihn treten damit jedoch ‚Geliebte‘ und ‚Ehefrau‘ im Sinne aufklärerischer, an Kant (1724–1804) gemahnender praktischer Ethik endgültig auseinander: „die große Weisheit unserer heutigen Philosophen ging ihm [Zerbin] auf, daß Ehe eine wechselseitige Hülffleistung, Liebe eine vorübereilende Grille sei“ (ebd., 369). Diese Art „vernünftig“ (ebd.) zu werden, wird ausdrücklich mit der Erkenntnis von Gut und Böse durch den Sündenfall verglichen; Zerbin soll auch in dieser Hinsicht als anthropologisch exemplarische Figur gelten. Die völlige Trennung von Vernunft und in natürlichem Empfinden verorteter Moral macht ihn fähig, seine wissenschaftliche Laufbahn wieder aufzunehmen, mit dem Ziel, „Professor der ökonomischen Wissenschaften, neben an des Naturrechts, des Völkerrechts, der Politik und der Moral, zu werden“. Der Erzähler kommentiert dies mit explizitem Sarkasmus: „Saubere Moral, die mit dem Verderben eines unschuldigen Mädchens anfang!“ (Ebd., 370)

Hier werden Zerbins Anschauungen zum ersten Mal in der Ich-Form wiedergegeben. Ein zweites Mal geschieht das nur noch in den völlig anders gearteten, nach seinem Selbstmord aufgefundenen Aufzeichnungen. Indem Zerbin den natürlichen Trieb zum unabhängig neben den gesellschaftlichen Pflichten bestehenden Handlungsmotiv erklärt und zugleich in einem charakteristischen non sequitur die „Achtung, die ich der Gesellschaft schuldig bin“ (ebd.), höher ansiedelt als den

Ersteren, kann er, gedeckt durch eine philosophische Scheinbegründung, eine üble Intrige gegen Marie entwerfen: Sie soll in Berlin im Verborgenen niederkommen und seine Mätresse bleiben, während er sich durch eine vorteilhafte Heirat materiell versorgt.

Zerbin lehrt und publiziert erfolgreich, u. a. „ein neues Kompendium der philosophischen Moral“, während Marie, „ein unglückliches Mittelding zwischen Frau und Jungfer“, ihre fortschreitende Schwangerschaft durchleidet (ebd., 371). Wegen ihrer Rivalität um Renatchen tötet Graf Altheim im Duell den Offizier Hohendorf und flieht, sodass Zerbin tiefer in Schulden gerät. Er nähert sich nun wieder Hortensia und weigert sich weiterhin, Marie gegenüber ihrem Vater zu entschuldigen oder gar zu heiraten – auch als sich der Plan einer arrangierten heimlichen Niederkunft in Berlin oder einer „Vorstadt“ (ebd., 373) zerschlägt. Marie verheimlicht ihre Schwangerschaft, bringt das Kind tot zur Welt, wird entdeckt, verhaftet und als vermeintliche Kindsmörderin hingerichtet. Während der Haft und selbst ihrem Vater gegenüber verrät sie Zerbin nicht, sucht diesen aber noch unmittelbar vor ihrer Hinrichtung – vergeblich – in der Menge der Schaulustigen. Ihre Haltung wird denn auch mit der einer der „ersten Bekennerinnen des Christentums“ (ebd., 377) verglichen.

Der fingierte Herausgeber grenzt Zerbins Schicksal moralisch gegen dasjenige Werthers ab; der Selbstmord des Ersteren sei „nichts als die gerechte Folge einer schändlichen Tat und mehr wie eine Strafe des Himmels“ (ebd., 378). Formal wird durch zwei hinterlassene Textfragmente Zerbins jedoch eine deutliche Parallele zum *Werther* hergestellt. Nur an dieser Stelle wird auch die einleitende Fiktion, die Erzählung sei „aus dem Nachlaß eines Magisters der Philosophie in Leipzig gezogen“ (ebd., 354), greifbar untermauert. Zer-

bin bittet in der ersten Aufzeichnung Marie um Verzeihung; in der zweiten spricht er von einer „Ehe“ (ebd., 378) mit Marie, als würden ihm Emotion und Konvention, Natur und Gesellschaft gleichsam ex post wieder eins. Dagegen spricht allerdings, dass er selbst sein „Herz“ als „zu hart“ (ebd., 379) für Trauer bezeichnet und nunmehr klar sieht, wie sein berechnendes Vorgehen alles zerstört hat. Mit der Warnung „alle[r] Frauenzimmer vor einer so grenzenlosen Liebe gegen unwürdige Gegenstände“ (ebd.) fällt er didaktisierend beinahe aus der Rolle. Nach seinem Selbstmord ändern auch die beiden überlebenden intriganten Frauen ihr Verhalten; Hortensia sei „schwermütig“ (ebd.) geworden und Renatchen in ein Kloster eingetreten (vgl. ebd.).

Das „erst[e] wahr[e] Gemälde einer Männerseele“ (ebd., 365) zeigt Zerbin als Opfer der kalt berechnenden Strategien eben dieser beiden großstädtischen Frauen, die ihn gleichfalls zum kalten menschenfeindlichen Taktieren verführen. Dem fällt die liebende, grenzenlos großmütige Unschuld vom Lande zum Opfer. Sind es in den *Soldaten* der Standesgegensatz, die sozialen Privilegien und die zugleich gesellschaftlich isolierte Position der Offiziere, die Adelige wie Bürger beider Geschlechter zu riskanten Aufstiegsspekulationen und Verführungsmanövern verleiten, so greift *Zerbin* auf den durch Rousseau (1712–1778) erneuerten Topos der sittenverderbenden Stadt zurück, in welcher sowohl der anfangs edel gesinnte Mann als auch das unschuldige Bauernmädchen unglücklich werden und zu Tode kommen. Die vermeintliche Leichtigkeit, mit der Zerbin in der Stadt „die Liebe seiner Marie zum voraus [einern]“ kann, befestigt in ihm den als „vernünftig“ karikierten instrumentalistischen Blick auf Liebe wie Ehe. (Ebd., 369) „In der Stadt“, so die „prophetischen“ Worte von Ma-

ries Mutter, könnte ihre Tochter „so galant“ werden, „daß sie das Spinnrad nicht mehr in die Hand nehmen darf“. (Ebd., 376) Bereits das Shakespeare (1564–1616) entlehnte Motto sieht den Gegensatz der Lebensweisen in der Stadt und auf dem Land als einen der Moral an (vgl. 354).

Freilich ist der instrumentalisierende Blick auf die Liebe wie auf Moral und Empfindsamkeit überhaupt, den die Gelehrtsatire mit der aufgeklärten, ja kantischen „Modphilosophie“ (ebd.) oder Wielands (1733–1813) ‚Sophistik‘ (vgl. Winter 1987, 40) identifiziert, Zerbin durch die beiden städtischen Frauentypen, die Kokette und die auf Versorgung spekulierende alternde Jungfer, vorgelebt worden. Die Gelehrtsatire dient dieser Konfrontation von Empfindsamkeit, moralischer Integrität einerseits und taktisch-berechnender Vorteilssuche andererseits im Wesentlichen als Vehikel. Dass reale Personennamen wie der Gellerts (1715–1769) genannt werden, ist ein Symptom der Mischung der moralisierend-anthropologischen Exempelerzählung mit zeitsatirischen Intentionen.

Innerhalb der eingangs erwähnten Genremischung, die die zunächst angedeutete Herausgeberfiktion in Werther’scher Manier nur ansatzweise verwirklicht, dominiert ein allwissender Erzähler, der Zerbins intimste Gedanken und Entschlüsse ebenso wie die anderer Personen wiedergeben kann und der immer wieder emotional gefärbte, meist düstere Vorausdeutungen auf den Geschehensverlauf einschaltet, verbunden mit anthropologischen Reflexionen. Die wie eine Dramenszene gestaltete Begegnung zwischen Marie, ihren Eltern und „einige[n] Verwandtinnen“ (WuB 2, 377) im Gefängnis bildet den empfindsamen Höhepunkt, der vor allem die moralische Makellosigkeit der Bauernfamilie einschließlich des Verlobten der Marie mit dem

sprechenden Namen Nagler Rein vor Augen führen soll. Hierin mit Damm die „Grundidee“ (WuB 2, 868) des Ganzen sehen zu wollen, erscheint jedoch aus den genannten Gründen abwegig. Eine fingierte Verfasserschaft der Titelfigur wird hier vollends unplausibel.

Entscheidend für die Entwicklung Zerbins im Sinne einer moralisch-anthropologischen Exempelfigur etwa wie Voltaires (1694–1778) *Candide* (1759) oder Johann Karl Wezels (1747–1819) *Belphegor* (1776) ist die Asynchronie zwischen seinem jeweiligen psychologisch-moralischen Reifegrad und den Frauen(typen), denen er begegnet: Als ihm die Frauen noch als überirdische Wesen erscheinen, lernt er die taktischen Rollenspiele Renatchens kennen; als enttäuschter und melancholischer Idealist nach „Glück“ (ebd., 367) suchend, trifft er auf die materialistische Hortensia; materiell wie psychisch in Nöten, erscheint ihm Marie als schöne Seele in ebensolchem Körper, kann aber durch den unvermittelten und unüberlegten Vollzug der körperlichen Liebe seine gegensätzlichen Frauenbilder nicht mehr gleichsam wieder harmonisch zusammenfügen.

Hintergrund der Exempelerzählung ist die These, die „Modephilosophie“ (ebd., 354) und ihre Verstandesorientierung führten zur Verkennung der moralischen Qualitäten anderer Menschen und ihrer wahren, empfindsamen Motive sowie damit letztlich zur Menschenfeindschaft. Der allwissende Erzähler, mehr noch als ein fingierter Herausgeber, legt den Fall des Menschenfeindes Zerbin den Lesern zur Beurteilung vor. In doppelter Brechung wirft aber die Binnengeschichte einer Figur, die bereits als moralisch ambivalent eingeführt wird, die Frage auf, wie weit ihre negative Entwicklung ihrerseits durch eine fehlerhafte Menschenbeurteilung auf Figurenebene mitbedingt wird.

Gothe sieht in der Einleitung zur einbändigen L.-Ausgabe des Aufbau-Verlags im *Zerbin* den „Entwicklungsgang [...] eines jungen bürgerlichen Intellektuellen“ (Gothe 1975, XIXf.) dargestellt; L. übe hier Kritik am bürgerlichen Kompromisslertum. In der neueren Forschung sieht Rector (1994) das für L. auch biographisch zentrale Ideal der Selbstbestimmung als selbstzerstörerisch und moralisch selbstwidersprüchlich, weil es einem Narziss Triebkontrolle aufzuerlegen versuche. Das geht über die Sicht von Winter deutlich hinaus, für den die Kritik von L. auf eine „Beschränkung des Vernunftanspruchs auf Anpassung an die herrschenden sozialen Verhältnisse“ (Winter 1987, 48) zielte.

Werke

Lenz, J.M.R.: *Zerbin oder die neuere Philosophie*, in: Deutsches Museum. Bd. 1 (1776), zweites Stück [Februar], 116–131, drittes Stück [März], 193–207. – Lenz, Jakob Michael Reinhold: *Zerbin oder die neuere Philosophie*, in: *Gesammelte Schriften von Jakob Michael R. Lenz*. Hg. v. Ludwig Tieck. Bd. 3. Berlin 1828, 143–170. – J.M.R. Lenz: *Gesammelte Schriften*. Hg. v. Franz Blei. Bd. 5. München u. a. 1913, 77–106. – J.M.R. Lenz: *Gesammelte Schriften*. Hg. v. Ernst Lewy. Bd. 4. Berlin 1917, 135–164. – Jacob Michael Reinhold Lenz: *Zerbin oder die neuere Philosophie*. Hg. v. Alfred Gerz. Potsdam 1943. – J.M.R. Lenz: *Werke und Schriften*. Hg. v. Richard Daunicht. Reinbek 1970, 147–166. – Sturm und Drang. Dichtungen und theoretische Texte. Hg. v. Heinz Nicolai, mit Anmerkungen v. Elisabeth Raabe u. Uwe Schweikert. Bd. 1. München 1971, 620–643. – J.M.R. Lenz: *Werke in einem Band*. Hg. v. Helmut Richter. Berlin u. a. 1972, 271–295. – J.M.R. Lenz: *Erzählungen und Briefe*. Hg. v. Joachim Seyppel. Berlin 1978. – Jakob Michael Reinhold Lenz: *Erzählungen*. Hg. v. Friedrich Voit. Stuttgart 1988. – J.M.R. Lenz: *Dramen, Prosa, Gedichte*. Ausgew. u. komm. v. Karen Lauer. München u. a. 1992. – WuB 2, 354–379. – WuB 3, 358–359.

Forschung

Bosse, Heinrich: Berufsprobleme der Akademiker im Werk von J.M.R. Lenz, in: „Unaufhörlich Lenz gelesen ...“. Studien zu Leben und Werk von J.M.R. Lenz. Hg. v. Inge Stephan u. Hans-Gerd Winter. Stuttgart u. a. 1994, 38–51.

Dedert, Hartmut: Die Erzählung im Sturm und Drang. Studien zur Prosa des achtzehnten Jahrhunderts. Stuttgart 1990, 39–61.

Gothe, Rosalinde: Einleitung, in: J.M.R. Lenz: Werke in einem Band. Hg. v. Helmut Richter. Berlin u. a. 1975, V–XXVIII.

Grathoff, Dirk: J.M.R. Lenz in den Fehden zwischen Klassikern und Romantikern, in: Monatshefte 87 (1995), 19–33.

Luserke-Jaqui, Matthias: „Entsetzliches Schauspiel!“ Lenz (1776) – Maler Müller (1775) – Buchholz (1777) – Meißner (1779), in: ders.: Medea. Studien zur Kulturgeschichte der Literatur. Tübingen u. a. 2002, 147–152.

Osborne, John: J.M.R. Lenz. The Renunciation of Heroism. Göttingen 1975, 84–95.

Osborne, John: The Postponed Idyll: Two Moral Tales by J.M.R. Lenz, in: Neophilologus 59 (1975), 68–83.

Pethes, Nicolas: „sie verstummten – sie gleiteten – sie fielen“: Epistemologie, Moral und Topik des „Falls“ in Jakob Michael Reinhold Lenz’ *Zerbin*, in: ZfG N.F. 19.2 (2009), 330–345.

Rector, Martin: Zur moralischen Kritik des Autonomie-Ideals. Jakob Lenz’ Erzählung *Zerbin oder die neuere Philosophie*, in: „Unaufhörlich Lenz gelesen ...“. Studien zu Leben und Werk von J.M.R. Lenz. Hg. v. Inge Stephan u. Hans-Gerd Winter. Stuttgart u. a. 1994, 294–308.

Stötzer, Jürgen: Das vom Pathos der Zerrissenheit geprägte Subjekt. Eigenwert und Stellung der epischen Texte im Gesamtwerk von J.M.R. Lenz. Frankfurt a.M. 1992, 106–133.

Winter, Hans-Gerd: J.M.R. Lenz. Stuttgart 1987.

Winter, Hans-Gerd: J.M.R. Lenz as Adherent and Critic of Enlightenment in *Zerbin; or Modern Philosophy and The Most Sentimental of All Novels*, in: Impure Reason. Dialectic of Enlightenment in Germany. Hg. v. W. Daniel Wilson u. Robert C. Holub. Detroit 1993, 443–464.

Winter, Hans-Gerd: „Ein kleiner Stoß und denn erst geht mein Leben an!“ Sterben und Tod in den Werken von Lenz, in: „Unaufhörlich Lenz gelesen ...“. Studien zu Leben und Werk von J.M.R. Lenz. Hg. v. Inge

Stephan u. Hans-Gerd Winter. Stuttgart u. a. 1994, 86–108.

Wurst, Karin A.: Von der Unmöglichkeit, die Quadratur des Zirkels zu finden. Lenz’ narrative Strategien in *Zerbin oder die neuere Philosophie*, in: LJB 3 (1993), 64–86.

Martin Maurach

Zum Schakespears Tag

V: Johann Wolfgang Goethe

E: 1771

D: *Allgemeine Monatsschrift für Wissenschaft und Literatur*, Braunschweig, April 1854

Eigenhändiges Manuskript in Schönschrift, verfasst am 14. 10. 1771, dem protestantischen Namenstag für ‚Wilhelm‘, von Goethe niemals veröffentlicht, bis 1905 in Privatbesitz.

Ausgangspunkt für die Schrift *Zum Schakespears Tag* waren Shakespeare-Feiern im September 1769 in dessen Geburtsort Stratford-upon-Avon, die für Straßburg und Frankfurt 1771 vermutlich auf G.s Initiative nachgeahmt werden sollten. Die Festrede in Straßburg hielt dann allerdings G.s Freund Lersé (1749–1800). Für die Feier im Frankfurter Elternhaus sollte wohl Herder einen *Shakespear*-Aufsatz verlesen, den G. für den 14. Oktober von ihm erbeten hatte (vgl. G. an Herder, Herbst 1771, WA IV 2, 5), der aber bis zu diesem Zeitpunkt noch nicht vorlag; Herder arbeitete seit Sommer 1771 daran, veröffentlichte ihn aber erst 1773 in *Von Deutscher Art und Kunst*. Vermutlich sprang G. bei der Veranstaltung in seinem Elternhaus zu Shakespeares (1564–1616) Namenstag mit seinem Beitrag ein; jedenfalls ist die Feier durch das Ausgabenbuch des Vaters nachgewiesen: „Dies onomaticus Schackspear“ (MA 1.2, 833).

Die Bedeutung von *Zum Schakespears Tag* kann nur vor dem Horizont der zeitge-

nössischen Beschäftigung mit Shakespeare in Deutschland richtig eingeschätzt werden. Unmittelbarer Anlass war Heinrich Wilhelm von Gerstenbergs *Versuch über Shakespeares Werke und Genie* (1766), der sich unter theologischer Perspektive mit Wielands (1733–1813) Anmerkungen zur Übersetzung von 22 Dramen (1762–1766) Shakespeares auseinandersetzte. Vorausgegangen waren allerdings Lessings (1729–1781) Bemerkungen im 17. seiner *Briefe, die neueste Literatur betreffend* (1759), in dem dieser bei seiner Abrechnung mit Gottscheds (1700–1766) Theaterreform Shakespeare als Gegenpol eingeführt hatte; schon Lessing hatte mit ‚Genie‘ und ‚Natur‘ die wegweisenden Begriffe in die Debatte eingeführt. Herders zeitgleich mit *Zum Schakespears Tag* entstandene Abhandlung unternahm erstmals den Versuch, die Entwicklung des Theaters seit den Griechen historisch verstehen zu wollen und dabei Shakespeare als modernen Dichter zu lesen.

Zum Schakespears Tag ist schwer zu klassifizieren, was durchaus dem Kalkül G.s entsprochen haben kann. Durch die Anrede der Zuhörer („meine Herren“) gibt sich *Zum Schakespears Tag* als mündliche Rede aus, die Sorgfalt der Reinschrift und der Hinweis des Redners, er werde „morgen weiterschreiben“, konstituiert einen schriftlichen Text; durch die Namensunterzeichnung G.s kann er als Sendschreiben verstanden werden. Im Tonfall ist *Zum Schakespears Tag* mehreres gleichzeitig: Predigt und Manifest, religiöser Aufruf und Streitschrift gegen das französische Theater, Befreiungshymnus und Erlösungsversprechen. Zudem hat G. Anspielungen gesetzt, die auf Straßburg als den Entstehungs- und Wirkungsort von *Zum Schakespears Tag* verweisen, nämlich den Einzug der französischen Königin Marie Antoinette (1755–1793) im Mai 1770 („Angaffen eines tau-

sendfüßigen königlichen Einzugs“) und die berühmten Staroperationen des Straßburger Augenarzts Lobstein („Blindgeborener, dem eine Wunderhand das Gesicht in einem Augenblicke schenkt“).

Offensichtlich zielt die rhetorische Strategie von *Zum Schakespears Tag* darauf, den Eindruck des Spontanen zu erwecken, als steigere sich ein durch Gefühlsaufwallungen und Ausrufe Enthusiasmierter in wachsende Begeisterung hinein. Diese Inszenierung des Genialisch-über-ein-Genie-Sprechens kann jedoch nicht überdecken, dass der Text sehr präzise gebaut ist. Anfang und Ende machen das „Leben“ zwischen „Grube“ und „Elysium“ zum Prüfstein der Wirkmächtigkeit Shakespeares. Zunächst ist aber von Shakespeare gar nicht die Rede; vielmehr stellt sich der Sprecher als ein starkes Ich vor („Ich! Der ich mir alles bin, da ich alles nur durch mich erkenne!“), das sich Shakespeares als einer Projektionsfläche zur Konturierung der eigenen Position bedient. Dazu ist weniger intellektuelle Erkenntnisfähigkeit („gedacht“) als die adäquate Einfühlung („geahndet, empfunden“) vonnöten, um dem Genie Shakespeares beizukommen. Indem G. in Shakespeare „das Andenken des größten Wandrers“ feiert, führt er eine Vergleichsfigur für den Dichter ein, die er auch für sich selbst gebraucht (vgl. *Wandrers Sturmlied*, 1810). Dieses Bildfeld („Wanderertrab“, „Siebenmeilenstiefel“, „überschreiten“, „die gigantischen Schritte“, „Fußtapfen“ usw.) faltet er geradezu genüsslich aus.

Ansonsten sind die Aussagen über Shakespeare unoriginell und gehen nicht über die bekannten Zuschreibungen der Zeitgenossen hinaus. Mit: „Und ich rufe Natur! Natur! nichts so Natur als Schäckspears Menschen“, wiederholt G., was schon der berühmte Schauspieler Garrick bei den Feierlichkeiten

in Stratford-on-Avon ausgebreitet hatte und auch Pope (1688–1744), Lessing, Wieland und Herder formuliert hatten. Auch die weiteren Ausführungen enthalten keine neuen Gedanken. G. bedient sich der Anrufung Shakespeares als Leitfigur für seine Abkehr vom „regelmäßigen Theater“. Das französische Drama mit seinen drei Einheiten und seine deutschen Lobredner wie Gottsched werden als Verfälscher des ursprünglichen griechischen Dramas gemaßregelt; die Franzosen hätten Aristoteles (4. Jh. v. Chr.) und seine Poetik missverstanden, indem sie das Modell des antiken Theaters ungeschichtlich auf die Gegenwart angewendet hätten, sodass „alle französischen Trauerspiele Parodien von sich selbst“ seien. Dagegen agiere das griechische Drama, entstanden als „Intermezzo des Gottesdiensts, dann feierlich politisch“, „mit der reinen Einfalt der Vollkommenheit“ – vielleicht mit einer Anspielung auf Winckelmanns (1717–1768) bekannteste Begriffsprägung ‚edle Einfalt, stille Größe‘. Diese Übertragung als Fehllektüre der griechischen Klassiker zu bewerten, hatte schon Lessing in seinem 17. Literaturbrief konstatiert und Herder in *Von Deutscher Art und Kunst* systematisch historisch begründet.

G.s Darlegungen artikulieren nicht in ihren Inhalten, sondern in ihrem Tonfall eines „dithyrambischen Ichs“ (Wolf 2001, 56) die „Selbstermächtigung“ (Wild 2002, 62) eines autonomen Subjekts. Dies mag der Grund sein, dass man *Zum Schakespears Tag* als „unbedeutendes Nebenwerk“ (Schmidt 1988, Bd. 1, 167) bezeichnet hat. Dennoch darf *Zum Schakespears Tag* als ein poetologischer Text gelesen werden, da er das langsame Erstasten einer eigenständigen Position vorführt. Die Figur Shakespeares wird dabei in mehreren Anläufen zunächst bewundernd und stauend, dann einigermaßen ratlos umkreist.

Die beiden, in der Schönschrift für Frankfurt stehen gebliebenen Anspielungen auf Straßburg erweisen sich dabei als Schlüsselstellen. Die erste verbindet das poetologisch wichtige Bildfeld des Wanderers mit dem „tausendfüßigen“ Einzug der Königin. Die zweite entwickelt aus dem Hinweis auf den Straßburger Staroperateur gleichsam unter der Hand eine tragende Metaphorik des Sehens: „stund ich wie ein Blindgeborner, dem eine Wunderhand das Gesicht in einem Augenblicke schenkt“. Hier geht dem Sprecher ein Licht auf; der Dank an den eigenen, nun „erkennlichen Genius“ zeigt sich in der Form eines Erweckungserlebnisses, das die Abkehr vom herkömmlichen Theater zur Folge hat: „Nach und nach lernst ich sehen“.

Die ausdrücklich thematisierte Unterbrechung des Gedankengangs („Ich will abbrechen, meine Herren, und morgen weiter schreiben“) markiert das Innehalten an einer Schwelle, die von der bloß konventionellen Ablehnung des alten Theaters zu einer Neuorientierung führt. Auch sie steht ebenfalls ganz im Zeichen dieses neuen Sehens („umnebelt dergestalt unsere Augen“, „aus dieser Finsternis“). Die kontrapunktische Formulierung „Schäckspears Theater ist ein schöner Raritätenkasten“ ist originär und sprechend zugleich, weil sich aus ihr ein Gedankengang entwickeln kann, von dem aus sich alle neuen Shakespeare-Erkenntnisse – auf Herders Diktum, Shakespeares Stücke seien eigentlich „Geschichte“, wird wörtlich angespielt – inkorporieren lassen. Mit seinem Blick in den „Raritätenkasten“ hat G. „den geheimen Punkt“ ausgemacht, von dem aus auch alle Vorwürfe – etwa diejenigen Wielands, Shakespeares Dramen hätten „keine Plane“ – entkräftet werden können. Zugleich ist Shakespeares geheimer Dreh- und Angelpunkt eine Entdeckung G.s, auch wenn er sie

in den Begriffen der Philosophie Kants (1724–1804) definiert, „de[r] geheime[] Punkt, [...] in dem das Eigentümliche unseres Ichs, die prätendierte Freiheit unseres Wollens, mit dem notwendigen Gang des Ganzen zusammenstößt“. Die zweite Beobachtung betrifft Shakespeares Bühnengestalten; sie sind „Natur! Natur! nichts so Natur“. Der Befund ist zwar weder überraschend noch neu; neu ist jedoch der Bezug auf das Ich, das selbst als Schaffender in diese Welt eintauchen will: „Da hab ich sie alle überm Hals.“ Daraus lässt sich drittens ein poetisches Schöpfer-tum Shakespeares ableiten, das diesen in die antike mythologische Analogie einrückt: „Er wetteiferte mit dem Prometheus“. Damit ist nicht nur auf G.s Hymne *Prometheus* von 1773 vorausgegriffen; in der Entgegensetzung von Verkennen und Erkennen wird auch schon das Bildnisproblem der prometheischen Schöpfung thematisiert. In einem vierten Schritt spitzt G. die Identifikation mit Shakespeare im Gestus (fast) unerreichbarer Vorbildhaftigkeit zu: „Ich schäme mich oft vor Schäckespearen“; „ich ein armer Sünder“. Im Eingeständnis, „daß meine Menschen Seifenblasen sind“, steckt aber auch das Selbstbewusstsein, aus dieser Einsicht Besserung erwachsen zu lassen.

Zum Schakespears Tag steht am Anfang einer lebenslangen literarischen, theatri-schen und theoretischen Auseinandersetzung G.s, die von *Wilhelm Meisters theatra-lischer Sendung* (E: 1776–1786, D: 1911) und *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1795/1796) bis zu *Shakespeare und kein Ende* von 1813 (E: Teil I u. II 1813; E: Teil III 1816; D: 1815/1816) reicht. Enge Bezüge, sowohl in der Sache als auch in der Form des rhapsodischen Sprechens, be-stehen zu Lenz' *Anmerkungen übers Theater* (1774). Des Weiteren stellten schon die Zeit-genossen G., erst recht nach dem Bekannt-

werden seines *Götz von Berlichingen* (1773), in die Nachfolge Shakespeares, wie Bürger formulierte: „Den kann man doch noch den deutschen Shakespeare nennen“ (vgl. Brief an Heinrich Christian Boie, 8. 7. 1773). Da die Schrift erst Mitte des 19. Jh.s erstmals gedruckt wurde, geriet ihre Wirkungsgeschichte in den Sog nationaler Projektionen. Man glaubte *Zum Schakespears Tag* in der Verteidigung der angeblichen Regellosigkeit Shakespeares stellvertretend für den gesamten SuD als ge-nuin deutsche Haltung ausmachen zu kön-nen; *Zum Schakespears Tag* artikuliere einen deutschen Widerstand gegen Überfremdung; Shakespeare wurde als Deutscher gegen alles Französische ausgespielt. An solche Denkfor-men konnten Friedrich Gundolfs *Shakespeare und der deutsche Geist* (1911) und Hermann August Korffs *Geist der Goethezeit* von 1923 nahtlos anschließen.

Werke

Goethe, Johann Wolfgang: MA 1.2, 411–414.

Forschung

Ermann, Kurt: Goethes Rede *Zum Shakespeares-Tag*, in: ders.: Goethes Shakespeare-Bild. Tübingen 1983, 41–52.

Guthke, Karl S.: Dodd hat euch ganz verdorben? Der europäische Kontext der Shakespeare-Kenntnis des jungen Goethe, in: JbFDH 2009, 1–30.

Häublein, Renata: Die Entdeckung Shakespeares auf der deutschen Bühne des 18. Jahrhunderts. Adaption und Wirkung der Vermittlung auf dem Theater. Tübingen 2005.

Koopmann, Helmut: *Zum Schakespears Tag*, in: Goethe-Handbuch. Hg. v. Bernd Witte, Theo Buck, Hans-Dietrich Dahnke, Regine Otto u. Peter Schmidt. 4 Bde. Bd. 3: Prosaschriften. Stuttgart u. a. 2004, 518–526.

Luserke, Matthias: Der junge Goethe. „Ich weis nicht warum ich Narr soviel schreibe“. Göttingen 1999, 67–72.

Luserke-Jaqui, Matthias: Goethes Rede zum *Schäke-spears Tag*, in: Vorausdeutungen und Rückblicke. Goethe und Goethe-Rezeption zwischen Klassik und

Moderne. Hg. v. Frank Furbeth u. Bernd Zegowitz. Heidelberg 2013, 83–93.

Sauder, Gerhard: Kommentar zu MA 1.2, 833–835.

Schmidt, Jochen: Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750–1945. Bd. 1: Von der Aufklärung bis zum Idealismus. Darmstadt 1988, 158–178.

Steimer, Carolin: „Der Mensch! Die Welt! Alles“. Die Bedeutung Shakespeares für die Dramaturgie und das Drama des Sturm und Drang. Frankfurt a.M. 2012.

Wild, Reiner: Johann Wolfgang Goethe: *Zum Shakespeare-Tag* (1771), in: Große Reden. Von der Antike bis heute. Hg. v. Kai Brodersen. Darmstadt 2002, 54–63.

Wilm, Marie-Christin: Freiheit als Leidenschaft? Scheiternde Helden und ästhetische Erfahrung im Sturm und Drang, in: Bewegte Erfahrungen zwischen Emotionalität und Ästhetik. Hg. v. Anke Hennig u. a. Berlin u. a. 2008, 27–40.

Wolf, Norbert Christian: Streitbare Ästhetik. Goethes kunst- und literaturtheoretische Schriften 1771–1789. Tübingen 2001, 21–120.

Rolf Selbmann

Zur Geschichte des menschlichen Herzens

V: Christian Friedrich Daniel Schubart

E: vermutlich 1774/1775

D: Stuttgart 1775

Die heute vor allem im Hinblick auf Schillers *Räuber* (1781) rezipierte Fassung dieser Geschichte erschien im ersten Stück des *Schwäbischen Magazins von gelehrten Sachen auf das Jahr 1775*. Schubart hat den Stoff jedoch schon früher verwendet – insgesamt fünf Mal. Eine erste, noch sehr rudimentäre Version der Geschichte findet sich 1767 in einem nicht gezeichneten, pädagogischen Fragen gewidmeten Text in der Lindauer Zeitschrift *Der Neue Rechtschaffene*. Hier ist die Konstellation der beiden ungleichen Brüder – Emil der Sanfte, Strebsame, Adrast, der Wilde –

bereits vorhanden. Das Interesse des Erzählers liegt jedoch auf dem Versagen der Eltern, deren Liebe und „Gelindigkeit“ Adrast nur zur „Befriedigung seines Willens und seiner raschen Begierden“ missbraucht (Schubart 1767, 238); als die Eltern ihn mit Härte zähmen wollen, zieht er sich zurück, schließlich überlassen sie ihn seinen „Ausschweifungen und allen Arten von Lüderlichkeit“ (ebd., 239). Die Moral, die S. am Ende formuliert, ist, wie auch die späteren Fassungen, zweifellos vor dem Hintergrund seiner eigenen Anfälligkeit für Ausschweifungen aller Art zu lesen: Hätten die Eltern Adrast von Anfang an streng behandelt, ihn mit ihm angemessenen Gegenständen beschäftigt, „er würde seinen Bruder an Verdiensten weit zurückgelassen haben“ (ebd., 240).

Die nächste Fassung der Geschichte steht in S.s Geislinger Schuldiktaten in einem auf den 10. 11. 1768 datierten fiktiven Brief, in dem ein „Jakob Federfuchs“ „eine artige Geschichte“ erzählt. (Schubart 1768, 354) Dieser Text enthält bereits bis in einzelne Details und Formulierungen die später abgedruckte Erzählung, sie ist aber sprachlich noch roher und konventioneller. Am Schluss des Schuldiktats steht wiederum die Moral, diesmal in ein Gedicht gefasst: „Dass Menschen schwehr zu kennen sind / ist ohne allen Zweifel, / ein nach dem Ansehn frommes Kind / ist oft der ärgste Teufel. // Wir sehen an dem Jüngling oft / nur Fehler und nur Mängel / auf einmahl sehn wir unverhoft, / er sei ein wahrer Engel.“ (Ebd., 356)

Die dann unter dem Titel *Zur Geschichte des menschlichen Herzens* berühmte gewordene Fassung ist komplexer. Wie im Schuldiktat heißt der gute Sohn Wilhelm: Er ist gehorsam, fromm, aber verlogen. Carl, zuvor noch Louis genannt, ist dessen „Gegenteil“: „Er war offen, ohne Verstellung, voll Feuer,

lustig, zuweilen unfleißig, machte seinen Eltern und seinem Lehrer durch manchen jugendlichen Strich Verdruß, und empfahl sich durch nichts, als durch seinen Kopf und sein Herz.“ (Schubart 1775a, 32) Auch diese Schilderung ist ein kaum verhohlenes Selbstporträt S.s; gleichzeitig stellt Carl „mit der gelungenen Ganzheit von Denken, Fühlen und Handeln das Humanitätsideal der jungen Generation“ eine typische „Wunsch- und Projektionsgestalt des Sturm und Drang“ dar. (Dedert 1991, 200) Während sich Wilhelm in der Schule und auf der Universität musterhaft hält, wird aus Carl „ein Anbeter der Cithere und ein Schüler des Anakreon“ (Schubart 1775a, 32); durch „Verschwendung und übermäßige Gutheit gegen arme Studierende“ verschuldet er sich, dazu kommt ein „unglücklicher Duell“, nach dem er die Universität verlassen muss – der Vater verstößt ihn, nachdem Wilhelm ihm dies alles mitgeteilt hat (ebd., 33). Carl tritt in das preußische Heer ein, schlägt sich tapfer, wird verwundet und kommt ins Lazarett – der Wendepunkt der Geschichte: „Das Aechzen der Kranken, das Röchlen der Sterbenden, und der brennende Schmerz seiner eigenen Wunde zerrissen sein zärtliches Herz“ (ebd., 33). Carl „verflucht seine Laster“ und beschließt, „tugendhaft und weise zu werden“. (Ebd.) Er schreibt seinem Vater einen Brief, in dem er um Vergebung bittet – „Umsonst!“ (ebd., 34), denn Wilhelm unterschlägt seinen Brief. Nach dem Frieden wird Carl aus dem Militärdienst entlassen, wird Knecht bei einem Bauern, macht sich als fleißiger Arbeiter um den Hof verdient, unterrichtet die Kinder; er trifft sogar seinen Vater, der ihn nicht erkennt. Wenig später kommt er zufällig dazu, wie sein Vater im Wald von vier Räubern überfallen wird; er erschlägt drei der Räuber und nimmt den vierten gefangen. Dieser gesteht, dass er

von Wilhelm beauftragt worden sei, den Vater zu töten, um schneller an sein Erbe zu kommen. Auf dem emotionalen Höhepunkt der Erzählung klagt der Vater vor dem noch unerkannten Carl, dass er nun beide Söhne verloren habe, woraufhin sich Carl zu erkennen gibt. Hier erreicht der Text sprachlich durch „Interjektionen, Wiederholungen und Wortellipsen“ sowie „einem rhetorisch-bilderreichen Deklamieren“ eine Emotionalität und Unmittelbarkeit, wie sie S. in den von ihm bewunderten Dramen von Goethe oder Lenz hat finden können. (Dedert 1991, 193) Nach der glücklichen Wiedervereinigung mit dem Vater beweist Carl auch Wilhelm gegenüber die Größe seines Herzens und überredet den Vater, ihm zu vergeben. Wilhelm wird finanziell versorgt und zum „Haupt einer Sekte [...], die man die Sekte der Zeloten heißt.“ (Schubart 1775a, 37)

Gerahmt wird S.s Erzählung zunächst von Überlegungen, die versuchen, seinen Text in einem europäischen Kontext zu verorten. Er beklagt einen Mangel an Anekdoten in Deutschland, der in England oder Frankreich nicht herrsche; die Ausländer müssten denken, so heißt es, dass es in Deutschland keine Leidenschaften gebe und „wir uns nur Maschinenmäßig bewegen“ (ebd., 31). Er verlangt „Teutsche Originalromane“ und eine „Sammlung teutscher Anekdoten“, damit „es den Philosophen leicht werde, den Nationalcharakter unserer Nation biß auf die feinsten Nüancen zu bestimmen.“ (Ebd.) Seine Erzählung will nur eine Skizze sein zu einem größeren Werk, das den deutschen Nationalcharakter angemessen schildere (vgl. ebd.).

S.s Erzählung steht mit ihrer Verbindung von Sentimentalität und Didaxe in der Tradition von Jean-François Marmontels (1723–1799) *Contes moraux* (1755–1759, dt. 1761–1763), die bis in die 1790er Jahre in Deutschland etwa

auch von den moralischen Monatsschriften gepflegt wurde (vgl. Fink 1976, 64–69; Dedert 1991, 189 f.). Gleichzeitig handelt es sich bei den ungleichen Brüdern um ‚Charaktere‘, wie sie seit Theophrast immer wieder porträtiert werden, im 18. Jh. besonders in der Nachfolge La Bruyères (1645–1696). Vor allem Wilhelm ist als ein solcher ‚Charakter‘ plakativ angelegt: Er ist ein Heuchler und ein Mörder aus niederen Beweggründen (vgl. Dedert 1991, 195). Carl macht immerhin eine Entwicklung durch vom hemmungslosen Genießer des menschlichen Daseins zum tugendhaft handelnden Mann (vgl. Fink 1976, 71). S. bereitet sein Publikum dabei früh auf die richtige Lesart seiner Erzählung vor: Während Wilhelm immer mehr dämonisiert wird, ist Carl von Anfang an positiv gezeichnet, seine Schulden entstammen seiner Großherzigkeit, die Ursache seines Duells wird bewusst verschwiegen. Die von S. geforderte Psychologisierung – auch der Titel verspricht sie – findet im Text indes nicht statt, wenn überhaupt, dann im Nachvollzug durch den Leser (vgl. Fink 1991, 71 f.). Das Gleichnis vom Verlorenen Sohn (Lk 15,11–32) wird hier durch die Kriminalisierung sowohl des Weggegangenen als auch des Daheimgebliebenen verschärft, nach dessen Vatemord das biblische Muster nicht mehr aufrechterhalten werden kann. Der Vater ist in S.s Version wesentlich schwächer als in der Bibel, er ist keine moralische Instanz mehr, eine Funktion, die sein Sohn Carl übernimmt (vgl. Dedert 1991, 200).

Die Konstellation der verfeindeten Brüder ist eines der großen Themen des SuD, anhand dessen die Emanzipation des Individuums und die Bedrohung der überkommenen Hierarchien exemplarisch durchexerziert wird, wobei die Katastrophe gleichzeitig die Folgen der Zerstörung einer von „Natur, Moral und Gesellschaft“ (Martini 1972, 209) zusammen-

gehaltenen Ordnung zeigt. In S.s „bescheidener Erzählung“ (ebd.) spielt dieser Aspekt keine Rolle, womit fraglich ist, inwiefern die *Geschichte* überhaupt ein Text des SuD ist. Zwar ist er als „apologie d’un cœur sensible et généreux“ (Fink 1976, 71) zu lesen, gleichzeitig ist das Schema Verfehlung – Reue – Prüfung – Bewährung (vgl. Dedert 1991, 192) jedoch zu nahe an dem Modell christlicher Bekehrungstexte, und gerade der Vergleich der Erzählung mit den SuD-Dramen, denen eine vergleichbare Figurenkonstellation zugrunde liegt, zeigt, dass S.s Text sprachlich und erzählerisch konventionell bleibt. Folgenreich im SuD ist S.s Erzählung dennoch, hat Schiller sich doch nachweislich von ihr für *Die Räuber* inspirieren lassen (vgl. Weltlich 1899, 189 f.; Bosch 1932/1933, 51–55; Lusserke-Jaqui 2005).

Der Stoff ist eines der Lebensthemen S.s, er hat ihn noch zweimal verarbeitet, zunächst unter dem Titel *Beitrag zur Geschichte des menschlichen Herzens* im *Ulmischen Intelligenzblatt* (1775); diese Fassung ist unvollendet geblieben, in ihrer Anlage wesentlich romanhafter und sprachlich lebendiger als ihr Vorgänger. Später dann mit der Erzählung *Marx, der Strahlbue* (1775), die S. in seiner Vorrede zum dritten Band von Eberhard Friedrich Hübners Biographie *Franz von der Trenk, Pandurenobrist* (vgl. Schubart 1790, VI–XVIII) eingefügt hat. Hier wird das Schema der christlichen Bekehrungstexte noch straffer gezogen, wobei die Eigenschaften der Brüder anders gewichtet werden: Marx, der Lieblingssohn, vom Vater „Strahlbue“ gerufen, ist das Genie, das in der Liederlichkeit versinkt, Jakob, der „dumme Joke“, der beschränkte, aber zuverlässige und tugendhafte Bruder, der seinem Vater hilft, als dieser sich durch das Begleichen von Marxens Schulden ruiniert hat. Nach dem Tod des Vaters treffen

sich Jakob und der von ihm nicht erkannte Bruder wieder – die Erkennungsszene ist als Dialog gestaltet. Jakob verzeiht ihm, der todkranke Marx bereut seine Verfehlungen und bekehrt sich vor seinem Tod wieder zum Glauben. (Ebd., IX)

Werke

[Schubart, Christian Friedrich Daniel:] o.T., in: Der Neue Rechtschaffene. Acht und neun und zwanzigstes Stück. Lindau 1767, 238–240. – [Schuldiktate] Geislingen, d. 10. November 1768, in: Wohlwill 1877, 354–356. – Zur Geschichte des menschlichen Herzens, in: Schwäbisches Magazin von gelehrten Sachen auf das Jahr 1775. Erstes Stück. Stuttgart, mit Erhardischen Schriften, 1775a, 30–37. – Beitrag zur Geschichte des menschlichen Herzens, in: Ulmisches Intelligenzblatt, 10.–16. Stück, 1775b. – Marx, der Strahlbue. Eine Geniegeschichte, in: [Eberhard Friedrich Hübner:] Franz von der Trenk, Pandurenobrist. Dargestellt von einem Unpartheiischen. Drittes Bändchen. Mit einer Geniegeschichte von Schubart. Stuttgart 1790, VI–XVIII. – Chr.Fr.D. Schubart's vermischte Schriften. Hg. v. Ludwig Schubart, Sohn. 2 Bde. Zürich 1812. Bd. 1, 102–113 [*Beitrag zur Geschichte des menschlichen Herzens*], 141–157 [*Marx der Strahlbue*]. – Nägele, Eugen: Aus Schubarts Leben und Wirken. Mit einem Anhang: Schubarts Erstlingswerke und Schuldiktate. Stuttgart 1888, 320–321 [o.T. 1767]. – Christian Friedrich Daniel Schubart. Schicksal/Zeitbild. Ausgewählte Schriften. Hg. v. Konrad Gaiser. Stuttgart 1929, 314–318 [Schuldiktate], 318–323 [*Zur Geschichte des menschlichen Herzens*], 323–333 [*Beitrag zur Geschichte des menschlichen Herzens*], 334–341 [*Marx, der Strahlbue*].

Forschung

Bosch, Bernhard: Schubart und Schiller, in: Schwäbischer Schillerverein Marbach-Stuttgart. Rechenschaftsbericht 37 (1932/1933), 13–69.

Dedert, Hartmut: Schubarts Anekdote vom verlorenen Sohn: *Zur Geschichte des menschlichen Herzens*, in: Ljb 1 (1991), 188–206.

Fink, Gonthier-Louis: Théologie, psychologie et sociologie du crime. Le conte moral de Schubart à Schiller, in: *Recherches Germaniques* 6 (1976), 55–111.

Luserke-Jaqui, Matthias: Friedrich Schiller. Tübingen u. a. 2005.

Luserke, Matthias: Sturm und Drang. Autoren – Texte – Themen. Bibliographisch ergänzte Ausgabe. Stuttgart 2010.

Martini, Fritz: Die feindlichen Brüder. Zum Problem des gesellschaftskritischen Dramas von J.A. Leisewitz, F.M. Klinger und F. Schiller, in: *JbDSG* (1972), 208–265.

Nägele, Eugen: Aus Schubarts Leben und Wirken. Mit einem Anhang: Schubarts Erstlingswerke und Schuldiktate. Stuttgart 1888.

Weltrich, Richard: Friedrich Schiller. Geschichte seines Lebens und Charakteristik seiner Werke. Unter kritischem Nachweis der biographischen Quellen. Erster Band [mehr nicht erschienen]. Stuttgart 1899, 183–197.

Wohlwill, Adolf: Beiträge zur Kenntniss Chr.F.D. Schubarts, in: *Archiv für Litteraturgeschichte* 6 (1877), 343–391.

Stefan Knödler

